CRG

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

ME ENCUENTRO CON VINNY, EL PERRO DE LA BALBUENA. SUS INVESTIGACIONES FUERON LAS QUE LLEVARON A LOS ARRESTOS DE HOY.
QUIHÚBULE, CARLANGAS. ¡YO SIEMPRE TE VEO EN LA TELE!

no. 34 - vol. 9 - junio 2009

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

www.rlesh.110mb.com

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu

Directora general
Esther Pozo Campos

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Samuel Paz Zaldívar

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
viñeta de «Vinny» de
Sebastián Carrillo (Bachan)

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2009 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

SOCIOLOGÍA

Héctor Fernández L'Hoeste
Una auténtica ciudad
de animales: el DF
según Sebastián Carrillo **61**

HISTORIETA & IDENTIDAD

Gêisa Fernandes D´Oliveira
¿Brasileño o universal?
Construcción simbólica
en las historias de la serie
«Dios» de Laerte **71**

AUTORES

Nilanjana Bhattacharya
Historia y política en México.
Algunos aspectos
de las historietas de Rius **82**

PANORÁMICA

César del Vasto
El nacimiento del cómic
panameño y sus dificultades **89**

SOCIOLOGÍA

Una auténtica ciudad de animales: el DF según Sebastián Carrillo

Héctor Fernández L'Hoeste
Profesor asociado de Cultura Latinoamericana, Georgia State University, Atlanta, EE.UU.

Resumen

El artículo propone una lectura particular de «Vinny, el perro de la Balbuena», la historieta del mexicano Sebastián Carrillo, mejor conocido como Bachan. Según ella, Carrillo actualiza y mexicaniza el paradigma del universo Disney, amparado en la antropomorfización de animales. En el contexto latinoamericano, Disney fue criticado por estudiosos como Ariel Dorfman y Armand Mattelart, quienes denunciaron su producción como ejemplo de imperialismo cultural. Fundamentándose en un texto del británico John Berger, el artículo propone a «Vinny» como herramienta crítica de orientación realista, según la cual se patentiza el imperio de un etnocentrismo de clase media en los medios aztecas, en detrimento de los intereses de la mayoría obrera, al igual que el alcance de la espiral de violencia padecida en la capital mexicana en la actualidad.

Abstract

The text proposes a distinct reading for «Vinny, el perro de la Balbuena», the comic strip by Mexican author Sebastián Carrillo, better known as Bachan. According to its argument, Bachan updates and Mexicanizes Disney's paradigm, based on the anthropomorphization of animals. In the Latin American context, Disney was criticized by scholars like Ariel Dorfman and Armand Mattelart, who indicted its production as an example of cultural imperialism. Quoting the work of British critic John Berger, the article proposes «Vinny» as an analytic tool with a realistic bent, through which the pre-eminence of middle-class ethnocentrism in Mexican media becomes plain at the expense of the interests of the working-class majority, as well as the extent of the violence currently experienced in the Mexican capital.

En el 2001, luego de laborar en el sector publicitario y por cuenta propia, el dibujante mexicano Sebastián Carrillo, mejor conocido como Bachan, lanza su propia revista –*El Bulbo*– de muy efímera duración. Tras este revés, asume una postura más pragmática, dividiendo su tiempo entre la animación, la ilustración y los cómics. Su posterior serie de «Vinny, el perro de la Balbuena», en la que Bachan plasma una visión idiosincrásica de los bajos mundos de la capital mexicana y la cual habrá de publicar de manera ininterrumpida en una popular revista de historietas, ilustra sus esfuerzos en este sentido. En ella Bachan narra la historia de un sinvergüenza y desfachatado personaje de la colonia Jardín Balbuena, ubicada en las inmediaciones de la defeña delegación Venustiano Carranza. Partiendo de esta ubicación, el historietista ofrece

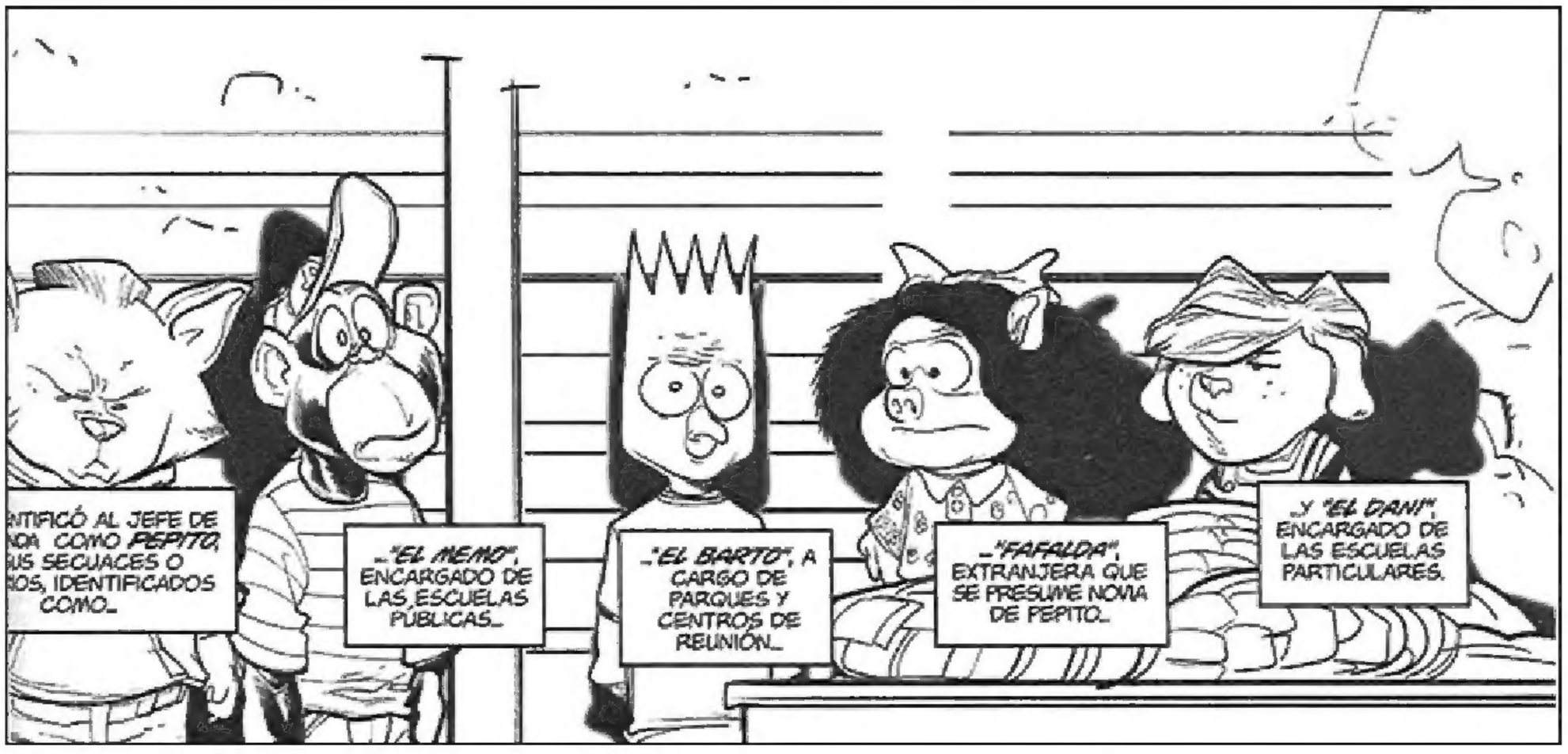
una exégesis fidedigna de la gran urbe mexicana, plena de crimen, corrupción y violencia. Logra, entre otras cosas, desarrollar un lenguaje efectivo para una crítica certera del mal momento por el que atraviesa la sociedad capitalina, víctima de la sevicia de un narcotráfico tentacular y el cinismo de su acomodada clase política.

No obstante, el mérito de esta producción cultural reside en su conjugación de dos elementos distintivos del medio historietístico. Por un lado, Bachan actualiza la tradición anglosajona, tan criticada por investigadores de renombre como Ariel Dorfman y Armand Mattelart. La obra de ambos teóricos puede haber servido de algo en el contexto de la guerra fría, mas, en una capital latinoamericana asediada por la pobreza, el hacinamiento y la desigualdad económica, dista de sostener gran efectividad; de ahí el antojo de tomar sus formulaciones y darles vuelta de cabeza. En otras palabras Bachan diagrama, de manera literal, un factible mundo de animales. Entre otros, su versión de la realidad defeña está habitada por perros archiviolentos –como el protagonista–, empecinados en procurar la utilidad personal a cualquier precio; gatas meretrices, haciendo las veces de manicuristas inofensivas; cocodrilos desalmados, administradores de cárteles de asesinos a sueldo; leones metrosexuales, desesperados por ocultar homosexualidades latentes; búhos forenses, ocupados en revelar las escasas migajas de verdad patentes en los cadáveres; halcones locutores, pertinaces en su depredador ejercicio periodístico; cerdos inspectores y sabuesos meditabundos, dedicados a frustrar la creciente espiral de violencia; y hasta cachorros castradores, ávidos émulos de sus progenitores. Esta, valga la pena reiterarlo, no es la fauna de Disney, con sus fábulas fantasiosas y moralejas cursis. Estos son animales hijos de vivencias mexicanas, según las cuales aproximaciones fehacientes a las circunstancias brindan mayor ventaja que cualquier desmán de una imaginación incauta.

Por otro lado, además de reformular pautas anglosajonas, Bachan también evoca otras, a su vez amparadas en lecturas particulares del medio estadounidense. Teniendo ciertas diferencias en mente, Vinny se asemeja a matones de autoría diversa, como en el caso de «Boogie, el aceitoso», del otrora inimitable Roberto Fontanarrosa, o ciertos personajes de la saga *noir* de Frank Miller. Aparte de ser antihéroe, dadas sus irrefutables falencias, Vinny honra una longeva tradición de hombres *duros*, fruto de la tradición detectivesca, tan acostumbrada a lidiar con momentos álgidos del desarrollo urbano de una nación. En este sentido la figura animalizada de un hombre de acción sirve como herramienta formidable para impugnar las flaquezas del modelo citadino mexicano. En una ciudad en la que prima la ley del más fuerte, evidenciada en la literal deformación de su naturaleza, solo resta acogerse a las normas del entorno y, extremando sus delineamientos, ofrecer una visión jocosa y resuelta de cuanto suele acontecer en culturas conformistas, carentes de reacción crítica.

Según Bachan el personaje de *Vinny* nace de su voluntad de honrar al actor inglés Vincent Peter Jones, mejor conocido como Vinnie. Este actor, antes de profesión futbolista, ha logrado cierta popularidad gracias a sus papeles de

Una auténtica ciudad de animales: el DF según Sebastián Carrillo


NTIFICÓ AL JEFE DE
NDA COMO PEPITO,
US SECUACES O
OS, IDENTIFICADOS
COMO_
"EL MEMO", ENCARGADO DE LAS ESCUELAS PÚBLICAS
"EL BARTO", A CARGO DE PARQUES Y CENTROS DE REUNIÓN
"FAFALDA", EXTRANJERA QUE SE PRESUME NOVIA DE PEPITO
_Y "EL DANI", ENCARGADO DE LAS ESCUELAS PARTICULARES.

hombre duro en varios filmes del director británico Guy Ritchie, como «Snatch» (2000) y «Lock, Stock and Two Smoking Barrels» (1998). En la versión mexicana, aclara Bachan, el nombre de pila del personaje sería un mexicanísimo Vinicio, y no Vincent, como en el contexto anglosajón. La idea era plasmar un personaje atroz, terrible en su naturaleza, pero con un cierto atisbo de ternura o dulzura, con el objeto de «contestar al excesivo melodrama de las películas mexicanas... como "Amores perros" o "El callejón de los milagros"»[1]. En otras palabras, la motivación prioritaria era la de despojarse de un cierto grado de sensibilidad, y generar una aproximación más escueta e impasible para la realidad nacional. Parte significativa de la propuesta identitaria radicaría en tomar actitudes rutinarias de ciertos animales y llevarlas al contexto humano, otorgándoles visos patológicos. Según Bachan un ejemplo claro es Torcuato, el hijo de Vinny, quien se frota contra las piernas de su maestra de Biología y orina encima de todos los árboles del patio de su escuela, marcando su territorio, a la manera de lo que es, un cachorro de pítbul terrier norteamericano. Como buen retoño, Torcuato corretea, abusa y hasta termina matando a un compañero de clase, el pollito Casimiro, para luego despachar a quienes hicieron de testigos y enterrar su presa en algún sitio ignoto del patio escolar. En el contexto antropomorfizado de la historieta, sin embargo, su conducta adquiere visos enfermizos, pues desdeña por completo un mínimo respeto hacia ciertas formas.

Según Dorfman y Mattelart una de las estrategias básicas del universo de Disney es el encubrimiento de facetas problemáticas para la imaginación de los lectores: léase la sexualidad y la violencia, tan inquietantes para las inocentes mentes infantiles[2]. En Disney –aseguran los estudiosos– los padres brillan por su ausencia, con el fin de desplazar la responsabilidad paterna o maternal, y remitir al olvido un posible cuestionamiento de nuestro origen en el mundo. En el caso de Bachan, cuyos lectores distan de ser niños, el enfoque es diametralmente opuesto. Vinny no solo es padre, sino que es padre disoluto, y la sexualidad, evidenciada en su desmedido afán de cópula con la teibolera Nueve, una gata de figura agraciada y en-

cantos traicioneros, salta a un primer plano. Cuando, en medio de la jornada laboral, la Nueve le sugiere a Vinny que pase por una farmacia a recoger diez cajas de preservativos, el protagonista se despacha raudo, eliminando a su paso a cinco hienas que le persiguen, pues se oponen al uso indiscriminado del condón. En este caso las hienas patentizan la inflexibilidad de ciertos sectores de la sociedad mexicana, fuertemente opuestos, gracias a ideologías reaccionarias, a cualquier medida de planificación familiar. El pobre Vinny, sin embargo, cegado por su lujuria por la gatita, jamás se pregunta el porqué de las diez cajas –esperanzado, piensa que serán para él– e ignora lo que es evidente a primera vista: que la Nueve, en compañía de otras gatitas, está empleando su residencia para fines delictuosos, haciéndose pasar por incautas manicuristas y llenándole su morada de clientela de toda calaña. Desde mapaches hasta cerdos y conejos, la presencia de la muchedumbre es asunto de fornicio. Lo que al lector le es evidente, al pobre Vinny ni siquiera se le alcanza a ocurrir, turbado por los coqueteos de la felina. En otra ocasión, cuando la gata de repente expresa su disposición amatoria, interrumpe un llamado del jefe: hay que lidiar con un secuestro, dilema del diario vivir de las poblaciones capitalinas, sin distingos de clase. Vinny parte expedito, enfrentándose en cuestión de cuarenta minutos –las imágenes vienen acompañadas de un contador en el ángulo– con secuestradores en la ciudad, o de camino a Cuernavaca o Puebla, atravesando de manera literal la megalópolis en un par de minutos –una auténtica imposibilidad física– y despachando de paso a una tríada de plagiadores a una mejor vida. Para cuando regresa, a la Nueve se le han pasado las ganas. Vinny se queda las suyas. En el fondo del cuadro, junto a la cocina, aparece Torcuato, el risueño hijo precoz, en bata de vestir y con un cigarrillo en la boca, como latente explicación de las faltas de ganas de la gata. Como quien dice, en materia de disposición carnal, no existen salvedades de edad ni de especie.

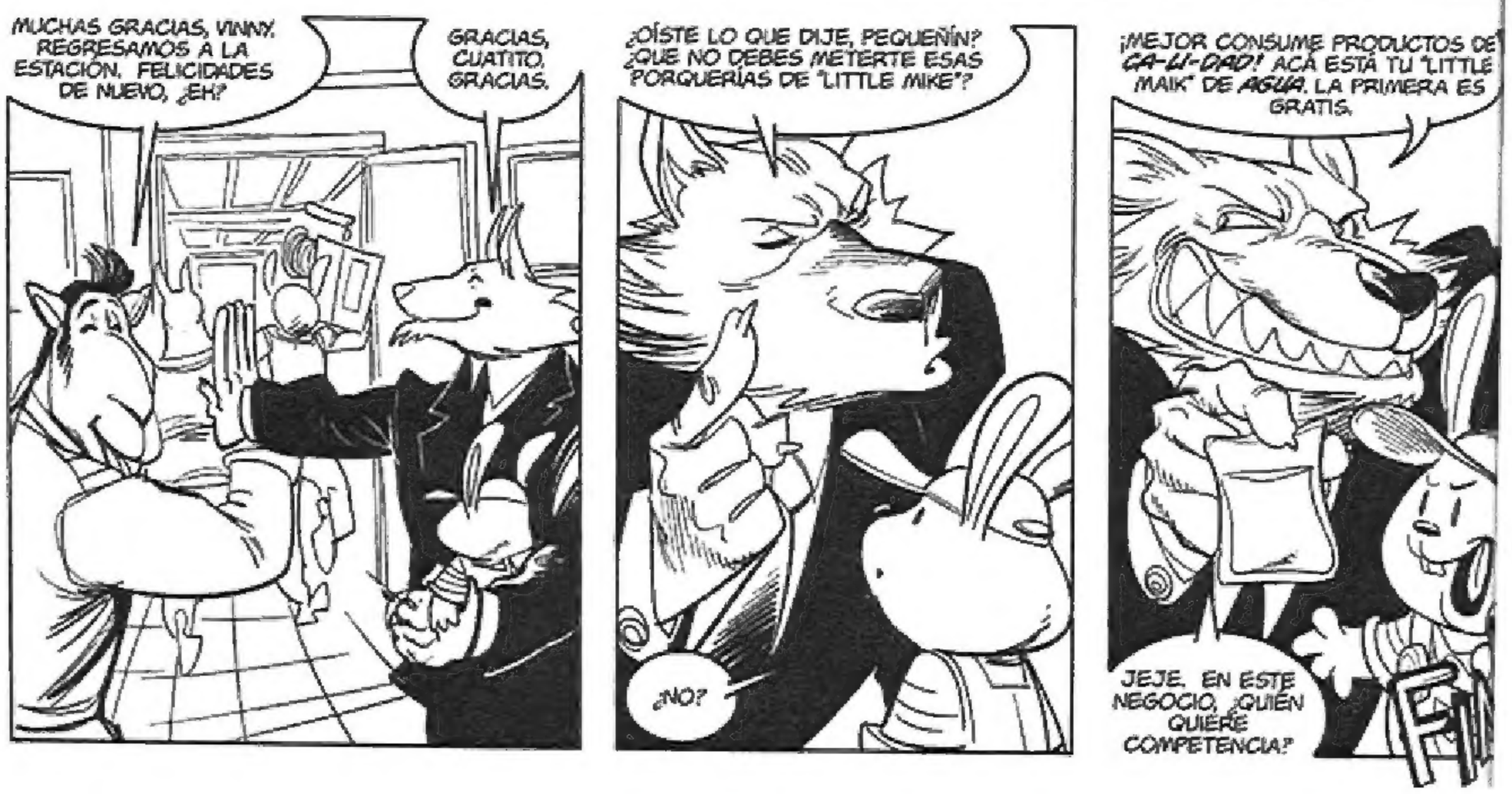
En «Vinny», hasta el osito Bimbo –ese arquetipo magno de la mexicanidad, concebido para el deleite de la niñez azteca de la década del cuarenta de manera análoga al Tigre Tony de los cereales estadounidenses– revela un oscuro pasado[3]. En el primer episodio de la serie el delineamiento principal de la trama es el factible enfrentamiento entre un oso cantinero, de rasgos muy semejantes al de Bimbo, y el perro que entra a un antro para disfrutar de una velada. En otro tiempo, confiesa el asustado animal, al percatarse de la presencia de Vinny en el antro en donde labora, asesinó (que no mató) abejas con el fin de obtener su miel, dejó huérfanas a truchas en un riachuelo, regó basura por doquier y, para rematar, vendió discos piratas, en flagrante violación de coyunturas posmilenarias mexicanas: el vegetarianismo, la ecología y el comercio mediático. No obstante, todo es producto de un malentendido pues, al entrar al establecimiento y encontrarse con la Nueve por vez primera, Vinny le ha propuesto «matar al oso sin piedad y a puñaladas», expresión que, en el contexto de la actual juventud capitalina, equivale a una propuesta de coito. El oso, evidentemente desconocedor de las inflexiones del caló chilango, pasadas varias generaciones desde su irrup-

Una auténtica ciudad de animales: el DF según Sebastián Carrillo

EL PERRO DE LA BALBUENA
NOS INFORMAN SOBRE UN DURO GOLPE QUE ESTÁ DANDO LA PJG CONTRA EL CHILE-TRÁFICO. VÁMONOS CON NUESTRO REPORTERO LUIS ELGANTUS.
ADELANTE, LUIS.
toria: Luis Gantus
bujos y diálogos: Bachan
GRACIAS CARLOS.
PUES COMO TÚ LO MENCIONAS, ELEMENTOS ARMADOS DE LA PJG ESTÁN EN ESTOS MOMENTOS ENFRASCADOS EN BATALLA CON LOS INTEGRANTES DEL CARTEL DEL CUENTO, LOS MÁS TEMIBLES CHILETRAFICANTES EN EL PAÍS.
PJG
ESTA CONOCIDA BANDA ESTÁ ATRINCHERADA EN LA CASA DEL ÁRBOL QUE SE VÉ A MIS ESPALDAS, ESCONDIDA EN UN CALLEJÓN OSCURO Y TÉTRICO EN LA DELEGACIÓN IZTAPALAPA.
SON PRESUNTAMENTE LOS RESPONSABLES DE LA DISTRIBUCIÓN DEL PEOR CHILE PIQUIN QUE HA AZOTADO LAS CALLES: EL "LITTLE MIKE". VAMOS AHORA A UNA ENTREVISTA CON UN CHILEADICTO REFORMADO.
.YO ERA UN ADICTO. ME ECHABA COMO 10 MIGUELITOS AL DÍA. MI ESPOSA ME DEJÓ PORQUE LE CONMIDÉ GUELITO A MIS HIJOS (¿EN QUÉ ESTABA PENSANDO, DIOS MÍO?) ¡ME CORRIERON DEL TRABAJO... ME BOTARON DE LA LOGIA DE LOS BÚFALOS MOJADOS Y AL FINAL ME DESHICE EL ESTÓMAGO CON ESAS PORQUERÍAS. HOY TENGO UNA GASTRITIS TREMENDA.
NO TENGO DINERO Y VIVO SIN AMOR. ESTOY SOLO ¡MUY SOLO.
FILMAMOS AL GUEY ÉSTE EN SILUETA Y DEFORMAMOS SU VOZ PARA PROTEJER SU IDENTIDAD.
EL "LITTLE MIKE" VIENE EN BOLSITAS DE PLÁSTICO COMO ÉSTA, EN FORMA DE UN POLVO ROJO TERRIBLEMENTE ADICTIVO.
Little Mike
LOS CHILE-TRAFICANTES NORMALMENTE LO GUARDAN EN BOTES COMO ÉSTE DE DONDE SACAN GANANCIAS MILLONARIAS VENDIENDO A NIÑOS CERCA DE LAS ESCUELAS.
LA "LUPITA"
SE HAN LOCALIZADO DIVERSOS LUGARES DE DISTRIBUCIÓN COMO ÉSTE, QUE DE SER TIENDITAS RESPETABLES, SE HAN VUELTO EL CENTRO DE DISTRIBUCIÓN DE ESTE TERRIBLE VENENO.

AHORA SOLO FALTA QUE CAIGA EL CONTACTO FRANCÉS, EL CONOCIDO COMO "RIN TIN-TIN".
DE REGRESO AL ESTUDIO, ¿CARLOS?
PUES ¡MUY INTERESANTE REPORTAJE, LUIS_ ¡BUENOS ACONTECIMIENTOS! ¡QUÉ BIEN QUE LA POLICÍA POR FIN DE MUESTRAS DE INTEGRIDAD Y QUE HAGAN SU TRABAJO, A PESAR DE LOS ÚLTIMOS ESCÁNDALOS!
¿CÓMO SE LLAMA EL AGENTE QUE LIDEREÓ LA REDADA? ¿PODRÍAMOS HABLAR CON ÉL?
CLARO, CARLOS.

ME ENCUENTRO CON VINNY, EL PERRO DE LA BALBUENA. SUS INVESTIGACIONES FUERON LAS QUE LLEVARON A LOS ARRESTOS DE HOY.
QUIHÚBULE, CARLANGAS. ¡YO SIEMPRE TE VEO EN LA TELE!
DON VINNY... ¿EN QUÉ PIENSA CUANDO HACE UNA REDADA DE ÉSTAS? ¿QUÉ LO MOTIVA A HACER SU TRABAJO?
ES LA JUVENTÚ, MI CARLOS. ¡LA JUVENTÚ DEL PAÍS! NOMÁS PIENSO EN LAS PORQUERÍAS QUE ESTOS ANIMALES QUE NI HUMANOS SON- LES ESTÁN VENDIENDO Y ME DÁ ASCO ¡ASCO, TE DIGO!


MUCHAS GRACIAS, VINNY. REGRESAMOS A LA ESTACIÓN. FELICIDADES DE NUEVO, ¿EH?
GRACIAS, CUATITO. GRACIAS.
¿OÍSTE LO QUE DIJE, PEQUEÑÍN? ¿QUE NO DEBES METERTE ESAS PORQUERÍAS DE "LITTLE MIKE"?
¿NO?
¡MEJOR CONSUME PRODUCTOS DE CA-LI-DAD! ACÁ ESTÁ TU "LITTLE MAIK" DE AGUA. LA PRIMERA ES GRATIS.
JEJE. EN ESTE NEGOCIO, ¿QUIÉN QUIERE COMPETENCIA?

ción en la escena nacional, toma la expresión de Vinny por una amenaza, y aterrorizado, desencadena una serie de eventos que culminan con su muerte. Esta, la primera tira cómica del volumen compilatorio de Bachan, da pie a un desarrollo fehaciente: al fallecer el oso, encarnación prima de un recuerdo idealizado de la infancia priísta, queda claro que lo que habrá de seguir se remitirá al contexto disímil, no solo de una generación más contemporánea, sino de una realidad brutal y honesta, inmersa en violencia acompañante del diario existir en el DF.

En su clásico ensayo «Why Look at Animals?» el crítico británico John Berger nos recuerda cómo la raza humana se ha distanciado de los animales4. Para Berger la presencia de los animales es el recordatorio de una forma de vida extinta. De hecho, según él, una de las facetas primordiales del mundo animal es la de remontarnos a una mayor vigencia de la clase obrera, en cuyo contexto se daba un diario convivir –una comunión vivencial– con animales. En este sentido, los animales evocan a la clase obrera. Para Berger, esto queda claro: es tan solo en los últimos dos siglos que buena parte de la humanidad se ha desprendido del contacto rutinario con animales, a raíz de una urbanización extrema. En la urbe, incluso la latinoamericana, el reino animal pierde vigencia. Por ende, la falta de contemplación de su presencia remite al afán de opacar la preponderancia de intereses de una mayoría obrera en nuestra sociedad. A partir de este proceso de alejamiento, en que Berger recuenta con detalle la producción cultural anglosajona de los últimos siglos, se da un proceso de marginalización. A excepción de algunas cuantas culturas –el caso de India se destaca– en cuestión de dos a tres siglos, los animales desaparecen del diario quehacer de la raza humana, transformándose en parias. De ahí nuestro esfuerzo por rodear a los niños con figuras de animales, con ositos de peluche o cereales zoológicos, con perritos falderos, mininos de adorno, bailarinas autistas y hasta periquitos enjaulados, con la finalidad de compensar una deficiencia resultante de nuestro aventajado estilo de vida, tan ajeno al cotidiano contacto con animales de trabajo. En síntesis, contemplar animales es contemplar aquello que ha sido apartado de nuestras vidas, remitido a una órbita tangencial a nuestra actividad diaria. El espacio de lo animal viene luego –por definición– a encarnar una dimensión alterna del ámbito de productividad. Ocultar animales, hacerlos desaparecer de nuestras vidas, equivale a ocultar el trabajo y la consecuente acumulación de capital que nos ha costado conquistar ciertas *comodidades*.

Por otro lado, Berger sugiere que el rechazo de una dualidad entre la especie humana y el reino animal –con su correspondiente desplazamiento de la valoración de un esfuerzo obrero– equivale a favorecer el seguimiento y propagación de un modelo de vida totalitario. Una vez relegados los contornos de la clase obrera, y la acompañante problematización de una relación de explotación, ante la ilusión de una potencial generalización de la prosperidad, se impone una mentalidad arribista, según la cual, al estar todos obstinados en la consecución de una respectiva tajada, se ignora el carácter quimérico de semejante desacierto. Es así como se es-

¡TIENES AÑO Y MEDIO! YA CASI ERES UN ADULTO. ES HORA QUE EMPIECES A COMPORTARTE COMO UNO.
BANG
¿CÓMO HACER PARA QUE SEAS UN PERRO DEL BRONX?
¡OTRA VEZ!!
¡PREGUNTÉ A OTRA PERRA!
¡OTRA VEZ!!
PERFECTO EJEMPLO DE LO QUE ME REFIERO. ¡NO PUEDO SEGUIR ARREGLANDO TUS DESHACERES!
UN ESTUDIO BUENO? ES HORA DE QUE SOLUCIONES TUS PROPIOS PROBLEMAS
QUIERO VER CÓMO AFRONTAS LA INTEGRACIÓN, Y ESTA VEZ ¡NO LOS CHARÉ EN ADOPCIÓN!
QUIZÁS NUESTRAS GENERACIONES, TAL VEZ EL HECHO DE TENER UNA NUEVA FAMILIA LO HAGA REACCIONAR Y OBTENGA CIERTO SENTIDO DE RESPONSABILIDAD.
¡¡NO TE ATREVAS!!

de consumo, desatendiendo una factible motivación laboral– equivale a encubrir relaciones de producción alusivas a una explotación comercial y a un desigual arreglo de índole social.

Es por ello que deseo aventurar lo siguiente: cuando Bachan crea un DF habitado por animales, lo que salta a la luz es la condición marginal de todos sus personajes. En «Vinny» la marginalidad conquista visos de protagonismo. No es que todos sus animales encarnen a miembros de la clase obrera, sino que su protagonismo nos invita a recordar el carácter engañoso de un etnocentrismo de clase media. La idea, en pocas palabras, es evocar lo premoderno con el fin de problematizar el carácter incierto de la modernidad. La conducta displicente, que a juicio de la burguesía u oligarquía –de los dueños de los medios comunicativos, responsables de la circulación de la mayoría de las versiones identitarias aztecas–, corresponde solo a la falta de pulimento o roce de los sectores desfavorecidos, se revela como un rasgo extensible a casi toda la población, por encima de su extracción de clase. A ojos del historietista, la capital mexicana es una urbe enteramente poblada de marginales –desde el arribista que se rehúsa a abandonar Santa Fe, hasta el adolescente que se enclaustra en Tepito–, a quienes el hacinamiento, la corrupción e intolerancia conducen a extremos nefastos: a la entronización de la ley del más fuerte, con exigua apreciación de las libertades civiles y cualquier asomo de soli-

fuma la conciencia de clase y se vive en flagrante negación de la condición social de la mayoría. Al eliminarse un aspecto recordatorio de una importante relación de producción, se le abre paso a un modelo de desarrollo económico según el cual el proceso de producción adquiere matices asépticos o, aún peor, sucede en otra parte, y por ende no necesitamos preocuparnos al respecto. El abandono de una mirada de reconocimiento entre el ser humano y la fauna conlleva la desmemoria, el repudio, pues dejamos de complejizar un aspecto clave del desarrollo de nuestra sociedad: nuestra relación de trabajo, tan mercantil y económica en su naturaleza, con los animales. Dejar de pensar en o mirar animales –o aún peor, pensarlos tan solo como objetos de regocijo doméstico, como motivación de un hábito

daridad cívica. Desde el policía corrupto metido a justiciero implacable –el caso de Vinny mismo–, con escasa contemplación de los derechos ajenos y la repercusión de sus actos, hasta el vulgar delincuente –el tiburón asesino–, empecinado en el beneficio inmediato y el acaparamiento de disyuntivas de rebote; desde el ricachón aprovechado –un equino secuestrado–, acostumbrado al adelantamiento de sus intereses a punta de sobornos, hasta los periodistas oportunistas –los zorros corresponsales–, obsesionados con la primicia y la figuración personal; desde la docente conformista –la directora gallina–, demasiado acongojada como para ocuparse del bien ajeno, hasta la presentadora de informativos de farándula –una conejita despampanante–, obsesionada con el culto a la imagen, buena parte de la población en «Vinny» se revela desconocedora del carácter marginal de sus vivencias. Nadie parece esbozar una conciencia colectiva, motivada por el provecho común, o campeona de una estabilizadora vocación de equilibrio.

En «Vinny» aflora aquello que la sociedad mexicana se ocupa de rechazar o despreciar, que viene a ser, tristemente, buena parte de lo enmascarado por los medios comunicativos, a punta de desinformación y negligencia. A diferencia de los medios tradicionales, en los que la marginalidad –en función de objeto– ocupa el rol de víctima o victimaria, aquí hace las veces de sujeto enunciador. Por consiguiente, a la manera del Boogie de Fontanarrosa o de los bruscos personajes de Miller, en los que la violencia se convierte en un rasgo de redención, en esta ocasión, la violencia también esgrime una furia redentora. En añadidura cabe recordar el viejo adagio: la risa es la manera amable de mostrar los dientes. Es por ello que Bachan combina humor y violencia. Por un lado, para criticar la violencia rampante, fruto de la creciente inseguridad, hay que explicitarla y poner en evidencia su naturaleza mortífera, sin estetizarla y a punta de excesos, a la manera de directores como Peckinpah o Kubrick. «Por otro, ¿qué mejor manera de mofarse de los anhelos de normalidad del estamento político nacional? Si a Bachan le interesa narrar un DF moderno (pero no la hipotética modernidad del Estado, sino una modernidad a su alcance, a punta de trazos de americana), que no le haga el

juego a los desmanes gobiernistas, su mejor arma, aparte del gran amparo emanante de la cultura popular estadounidense, ha de ser, sin lugar a duda, una dosis recurrente de humor, según la cual sus personajes, antes de acabar con un semejante, se ocupen de trivialidades, de ligerezas, haciendo pasar las ocurrencias más grotescas por nimiedades circunstanciales, a la manera de quienes realmente experimentan una vida desprovista de preocupaciones de mayor trascendencia.

Ahora bien, quizás lo irónico radique en que, más allá del exitoso grado de transculturación con el que el historietismo mexicano haya logrado producir para ofrecernos una apreciación crítica de la realidad nacional, de hecho complejizando circunstancias desatendidas por otros medios, su práctica continúa ceñida al marco más amplio de un mercado internacional. A nivel micro triunfa; a nivel macro apenas sobrevive. En otras palabras, el ejercicio historietístico mexicano sigue regido por industrias culturales extranjeras, llámense estadounidenses o japonesas, responsables del desarrollo y mantenimiento de un espacio cultural de envergadura superior, según el cual las economías de países ricos continúan logrando el consenso de poblaciones menores, no solo mediante la imposición de lo que supuestamente conviene, sino hasta de lo que entretiene. De ahí que la historieta, un medio de origen norteamericano, pero tan mexicanizado en la práctica, adquiera mayor relevancia y validez en versiones aztecas de publicaciones estadounidenses dedicadas a la sátira, a la documentación crítica de nuestras materialidades, culminando un ciclo transnacional de hegemonía.

Con la excepción de una sola historieta, el mundo de Vinny es un mundo en colores. En ella Bachan nos narra, mediante el seguimiento de un reportaje televisivo, el atrincheramiento de una banda de chiletraficantes, mejor conocidos como *el cártel* (en buen mexicano) *del cuento*. Ante la arremetida de Vinny, quien lidera el ataque, las fuerzas policiales logran capturar a los secuaces, entre quienes se encuentran, para sorpresa de todos, versiones animalizadas de Memín Pinguín, Bart Simpson, Mafalda y Daniel el travieso. No hace falta gran ingenio para entender por qué, en la única historieta en que Bachan se mofa de manera franca de «Primero noticias», el espacio noticioso de Televisa liderado por el periodista Carlos Loret de Mola –mimetizado como halcón santurrón–, el mundo aparece en un blanco y negro bipolar.

Notas

1. De un intercambio escrito con Bachan, realizado el 23 de enero de 2009.
2. Dorfman, Ariel y Armand Mattelart: «Para leer al Pato Donald.», Siglo XXI Editores, México,1981.
3. Según la narrativa oficial en el servidor institucional de la empresa, la Panificadora Bimbo abre sus puertas el 2 de diciembre de 1945, con una planta ubicaba en la colonia Santa María Insurgentes, en pleno Distrito Federal. De esta manera Bimbo aparece hermanada a un momento económico y comercial el auge gubernamental mexicano y la creciente industrialización del país a mediados del siglo veinte, con el acompañante crecimiento de la clase media. El oso era, por decirlo de manera alguna, una forma de venderle la modernidad a la niñez. Si en Estados Unidos era cuestión de cereales, en México, de forma más prosaica, se trataba de un asunto de pan.
4. Berger, John: «About Looking», Pantheon Books, Nueva York, 1980:1-26.

¿Brasileño o universal? Construcción simbólica en las historias de la serie «Dios» de Laerte[1]

Gêisa Fernandes D´Oliveira
Investigadora, Máster en Comunicación Social (UFPE) y doctora en Comunicación (ECA,USP), São Paulo, Brasil

Resumen

A través de la serie «Dios», creación del dibujante brasileño Laerte, se plantean cuestiones referidas a las características del concepto de brasilidad, *en los desdoblamientos, en la representación, de esta tradición creada (Hobsbawm, 2002). El paso de símbolos regionales a marcas distintivas universales, al contrario del abandono de un modelo de brasilidad, determina la aplicación de este patrón en el lenguaje. Se trata, por tanto, de la afirmación de una construcción simbólica que se somete a los movimientos comunes a los procesos históricos.*

Abstract

The sequel of stories from Brazilian cartoonist Laerte named «Dios» (God) forms the basis for a discussion about the concept of a Brazilian way of being *and how this invented tradition (Hobsbawm, 2002) is represented in the language of comics. Instead of disappearing, the idea of distinguishing characters to define the country and its people moves from regional symbols to universally comprehensible signs. Therefore it is an example of how the created symbolic significances change respecting the movements of historical processes.*

El dibujante paulista Laerte Coutinho formó parte del grupo responsable del lanzamiento de la revista *Globo*, en la USP, en 1972, considerada un clásico de las historietas *underground* en Brasil, contando con la colaboración de nombres que se convirtieron en referencias del humor gráfico en el país, como los hermanos Paulo y Chico Caruso y Angeli, entre otros. La publicación representaría una estética diferenciada de la producción de la época. Su contenido mezclaba historias de fuerte llamamiento político con otras de cuño existencial o que simplemente ejercitaban potencialidades gráficas.

Dueño de una sólida carrera y autor de diversos tipos de éxito, entre ellos los burlones «Piratas do Tieté», Laerte publica, en la década del noventa, el personaje «Dios» en el diario *Folha de São Paulo*, los domingos. Blanco de críticas (procedentes de religiosos) y elogios (estos del público), estas historietas fueron posteriormente compiladas en tres libros publicados por la editora Olho d´Água. Organizadas en formato de tiras, presentan como persona-

je principal a la figura máxima de diversas religiones, dentro de ellas el catolicismo.

Aunque se valga de recursos clásicos al representar a Dios (hombre, viejo, blanco, de largas barbas, con un triángulo de luz sobre la cabeza), el autor los reinterpreta, insertándolos en un contexto contemporáneo, al mismo tiempo brasileño y universal.

Curiosamente el efecto humorístico se logra justamente por la resignificación de los preceptos de la religión. Omnipresencia, omnisciencia y omnipotencia forman parte de la definición de la iglesia católica sobre Dios, y son explotados como recursos lúdicos por Laerte en las historias, unidas al libre arbitrio, palabra clave en la relación con sus criaturas.

Objeto de discusiones que se extienden por la historia de la filosofía laica y secular, el libre arbitrio es el lema de la serie. Un Dios simpático asume la posición de observador, limitándose a comprender el ejercicio de la posibilidad de elección por parte de sus criaturas. Por curiosidad, o atendiendo a los pedidos en las oraciones, a veces interviene discretamente en sus caminos de acción, y resulta muchas veces sorprendido por los acontecimientos. En otras, apenas cuida de sus quehaceres, interactuando con ángeles, demonios y otras divinidades. Transportado a las historietas, Dios trae curiosas tramas, como es posible comprobar en los ejemplos que siguen.

En la figura 1 Dios está leyendo los periódicos cuando dos hombres abrazados se aproximan. Al mirar para ese lado y verlos besándose, Dios pregunta: «Es pillería, verdad...? ¿ Dónde está la cámara?».

La trivial lectura de la prensa en un banco del parque, aunque va en contra del principio de omnisciencia, humaniza a Dios, concediéndole curiosidad en relación con lo que ocurre con sus criaturas, lo que reitera el principio de libre arbitrio. El humor surge de la observación de los desdoblamientos de la libertad atribuida a las criaturas. Si pueden escoger sus caminos, pueden también diferenciar las funciones atribuidas (como es la de la procreación entre varón y hembra) y desempeñar nuevos papeles, también en el campo de las afectividades.

La respuesta de Dios, por un lado demuestra el conocimiento de las acciones humanas relacionadas con la tecnología (cámara) y a la cultura (programas de entretenimiento que explotan las

Figura 1: «Deus segundo Laerte»,. Editora Olho d'água, São Paulo, 2000:54.

reacciones de los incautos ante situaciones inusitadas, las «pillerías»), y por otros revela el desconocimiento previo (contrario, por tanto, al principio de omnisciencia), de los desdoblamientos de libre arbitrio, o sea, de cómo el cuerpo social incorpora alteraciones en las prácticas de la conducta, como la del homosexualismo declarado.

La mezcla de la omnisciencia con la ignorancia, por parte de Dios garantiza el final sorpresivo y su respectivo efecto humorístico. Otros niveles de lectura (o de efecto cómico) pueden alcanzarse cuando se interpreta la tira como una reformulación del dicho popular brasileño: «hay cosas de las cuales hasta Dios duda». Con tal interpretación habría espacio para una crítica al hecho de que dos hombres se besen en una plaza pública. El hecho resulta tan inusitado, tan fuera de lugar, que ni el mismo Dios estaría convencido que *es en serio*, tomándolo por una pillería.

El mismo principio se plantea en la figura 2, que parte de una secuencia en la que Dios, después de diversas tentativas frustradas, finalmente consigue participar en el Carnaval brasileño, disfrazado de diablo, acompañado del mismo diablo que a su vez, está enmascarado de Dios. En el primer cuadro, una figura femenina le pide una bebida: «¿Compartimos una cerveza, diablito?». Dios reacciona con una provocación: «Y si yo no fuese un *diablito*, morena?». En el segundo cuadro, mientras Dios le sirve la bebida, la parrandera replica: «Y si yo no fuese una *morena*?». En el tercer cuadro, perplejo, Dios comenta: «No lo puedo creer». El Diablo entre un trago y otro, comenta en latín: «*Credo ut intelligam*, creo para entender, como dijo San Agustín».

La razón temporal, histórica, humana, debe ser echada a un lado durante el carnaval y subordinarse al cambio de identidades. La posibilidad de escoger lo que se quiere ser provoca situaciones que escapan hasta a la misma comprensión de Dios. Buena parte de la gracia de la tira se debe a lo inusitado de la situación de una divinidad, disfrazada de su opuesto, tratando de entender, sin éxito, a sus criaturas. Esa lectura horizontal, la cual privilegia elementos generalizantes, sirve como punto de partida para otras interpretaciones con respecto al movimiento de las identidades, pues la tira representa igualmente una visión de Brasil que se confía (y se enorgullece) de su vivencia de un carnaval diferenciado,

ROLA UMA CERVEJA, DIABINHO?
...E SE EU NÃO FOR UM "DIABINHO", MORENA?
...E SE EU NÃO FOR UMA "MORENA"?
NÃO POSSO CRER
"CREDO UT INTELLIGAM", CREIO PARA ENTENDER, COMO DISSE SANTO AGOSTINHO.

Figura 2: «Deus 2. A graça continua. Tiras de Laerte», Editora Olho d'água, São Paulo, 2002:25.

sobre todo por no ser un evento circunscrito a una fecha oficial o una región específica y que se quiere nacional y permanente.

El carnaval, en Brasil, sirvió de base de apoyo para el establecimiento de un género musical (la samba), de un movimiento cultural (el tropicalismo), entre otras manifestaciones sociales y constituye uno de los mayores géneros de las tradiciones creadas (Hobsbawm, 2002) con respecto al país. La situación de incomodidad de Dios actúa como metáfora para un país cuya historia está pautada por tentativas de reinvención. Por medios diversos, el país procura separarse de su pasado colonial y esclavista rumbo a una configuración que se ocupe de abarcar las pecularíedades de los grupos étnicos presentes en su formación. La fiesta carnavalera sería, por tanto, un crisol donde las diferencias se funden, especialmente en el campo de los contrastes socio-económicos, formando la amalgama Brasil.

Durante el carnaval, la ecuación entre diferencias locales y la identidad nacional alcanza el punto más próximo de un equilibrio, con la valoración de prácticas regionales (ritmos y costumbres locales), aunque estas sean vistas más como lo exótico, lo «otro» del «carnaval nacional», cuya más perfecta traducción en términos de proyección internacional, tocaría a la samba, marcadamente en su vertiente carioca. Las prácticas descentralizadas garantizan, de ese modo, su reconocimiento y preservación, al mismo tiempo que se crea una «commodity cultural» de alto valor en el mercado internacional, cuyo atractivo se debe en gran parte al clima de libertades y costumbres (principalmente sexuales) que permea la festividad.

Tradición inventada, auténticamente vivida y promocionada, el carnaval representa el momento en que la función de mediadores sociales (Napolitano, 2007) se vuelve más evidente. Grupos sociales que están usualmente separados por criterios económicos o geográficos se encuentran, sea en las celebraciones espontáneas de la calle o en los desfiles organizados. Con la tregua de las reglas cotidianas (el trabajo se interrumpe, la rutina de las ciudades es alterada) la negociación de las diferencias asume otras formas, que no son las usualmente experimentadas, y es esta conformación singular lo que el dibujante explora en su tira, como algo que se escapa hasta a los dominios de un dios. No se trata solo de la construcción de una identidad a través de las historietas, sino también del tratamiento de un tema a partir de esa visión, pues es preciso estar integrado a ese imaginario existente alrededor del carnaval brasileño para que, a partir del mismo, la situación cómica sea descodificada. Es preciso entenderlo como un locutorio social, un material de fuerte carga simbólica, un lugar fuera de las ideas, en la feliz expresión de José Miguel Wisnik (apud Napolitano, 2007:12) y, más que eso inmune a los juicios, toda vez que prescinde de un ser supremo.

Continúa, en las otras tiras de la secuencia, la zaga de Dios para participar en el carnaval: Cada vez que intenta entrar en un baile, es retenido con el alegato de que no se trata de un local apropiado para él. Se crea, por tanto, un hecho capaz de gobernar al creador, de excluirlo. Identidad nacional que precede

Figura 3: «Deus 2. A graça continua. Tiras de Laerte», Editora Olho d'água, São Paulo, 2002:42.

a la nación (Obsbwam, 1998:19), la brasilidad es el gran tema de la tira, la macrocuestión dentro de la cual se establece el chiste, heredera de máximas como «Dios es brasileño». El comentario, dicho en un tono que mezcla pillería y orgullo, confía en la comprensión de que para nosotros las reglas son un poco diferentes o están adaptadas a la expresión del «jeitinho brasileño», (ingenio brasileño).

La misma brasilidad es aplicada a la figura 3, cuando Dios asume la dirección de un puesto de salud. Más allá del aviso de «no tenemos médico», la pobreza del lugar está representada por medio de un vector temporal: en cuanto cambia el aviso por «tenemos médico» (información que se ofrece por la interacción con el lector, pues la segunda palabra todavía está siendo rotulada), una larga fila ya se formó y el primer paciente reclama: «¿van a atender o no?».

Hasta ese punto, la historieta es leída con un humor generalista, internacional. Aunque no se identifique la comunidad con una favela (la falta de alineamiento de las casas y la perspectiva del dibujo de la fila sugieren un desnivel en el terreno) y que la dificultad de acceso a los servicios de salud sea ignorada, es decir, aunque los elementos regionales sean ignorados, de igual forma los dos primeros cuadros obtienen un efecto cómico, por la ruptura del tiempo lógico.

Mientras en los dos últimos cuadros de la tira se activa un abanico más variado de significados a través de informaciones que extrapolan los límites del dibujo. El hecho de que un paciente, incluso después de llegar en una silla de ruedas y luego salir andando, todavía reclame al médico porque este no le tomó la presión, ni tampoco le ordenó medicamentos, está relacionado con una visión específica, culturalmente construida, y por tanto, histórica con respecto a la clínica. Solamente la comprensión de la práctica médica como un conjunto de acciones pre-establecidas sustenta el chiste final. Además del vestuario (en función de médico, la caracterización de Dios agrega accesorios como el estetoscopio y otros), es preciso reconocer como típicos también los procedimientos de pedidos de exámenes y receta de medicamentos.

El humor aparece, por tanto, incorporado a la crítica a este tipo frecuente de reclamación: la de que un buen médico, debe actuar «como se espera» de un buen médico, hablando en un len-

QUANTA GENTE PRA ATENDER!
...ENFERMEIRO, CONTROLE O FLUXO!!
ESTÁ DIFÍCIL!!
... RECEPÇÃO!! CONTROLE O FLUXO!!
POSTO DE SAÚDE
VAMOS ENTRANDO QUE HOJE TEM MÉDICO!!

Figura 4: «Deus 2. A graça continua. Tiras de Laerte», Editora Olho d'água, São Paulo, 2002:43.

guaje propio de su profesión y siguiendo un código específico de posturas. En la medida en que la consulta transcurre de una manera distinta a lo esperado, o sea, cuando el modelo es alterado, el profesional provoca desconfianza, aunque este «opere milagros».

La representación, apartándose de lo referencial, causa extrañeza, en este caso transformada en gracia para el lector, ante los argumentos del hombre que sale empujando la silla de ruedas, incapaz de percibir lo ventajoso que le resultó el cambio de procedimientos según el patrón (los cuales acostumbran motivar respuestas patrón, no necesariamente positivas para el individuo) por otro. Se puede inferir que, para el paciente, una consulta en que él apenas se sienta y dice su nombre no es un evento inédito. De ahí su reacción a la pregunta; «¿qué tal el doctor?» en el cuarto cuadro: un desagrado controlado, más próximo al desdén que a la indignación, expresado por la onomatopeya «...pf» y por el gesto de su mano derecha.

Es necesario, por tanto un conocimiento proveniente de un medio socio-cultural para percibir la razón del desacuerdo, la nota discordante que amplía el efecto tragicómico de la situación, propia de sociedades que convirtieron la salud en un lucrativo negocio. La cura (el objetivo final) no es lo más importante, sobre todo sin el cumplimiento de las reglas, sobre todo las burocráticas.

En la tira siguiente se verifica el pasaje de la perspectiva nacional para un abordaje que abarca cuestiones globales: un exceso de pacientes determina que el doctor Dios pida que un enfermero representado por un ángel, controle el flujo (figura 4 cuadro 1). La orden es pasada adelante (cuadro 2), esta vez dirigida a la recepción. En el tercer cuadro conocemos la causa de que asistan tantas personas: el diablo-recepcionista anuncia la presencia del médico por un altoparlante.

El tipo de conocimiento extratextual que se exige del lector esta referido al campo de la tradición cristiana y su extremada red jerárquica. Se facilita la comprensión de la historia por medio de un paralelo con la jerarquía de un hospital, en la cual el médico (Dios) se sobrepone al enfermero (ángel) que, a su vez ocupa una función más especializada que los funcionarios de la recepción (ángel decaído, demonio).

Sin embargo, la responsabilidad del humor no está en esta comparación, si-

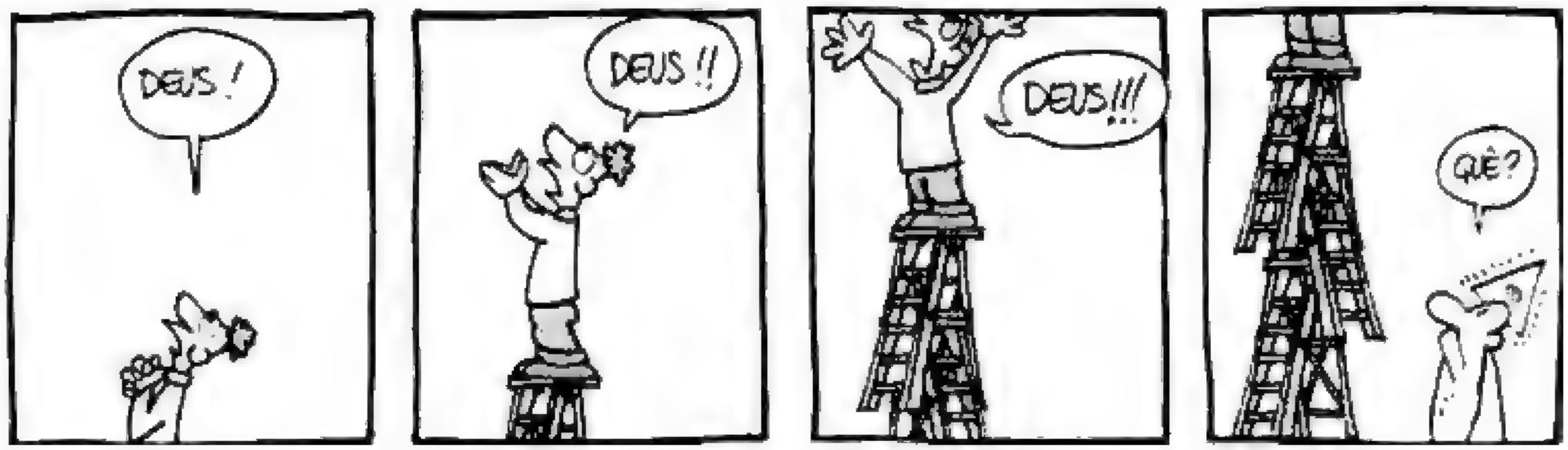


Figura 5: «Deus segundo Laerte»,. Editora Olho d'água, São Paulo, 2000:57.

no que es apenas un punto de partida. El efecto de risa provocado por la tira, procede de otras dos fuentes: 1. El diablo es identificado en la tradición cristiana como la encarnación del mal, o sea, una figura de la cual no se debe esperar ninguna buena acción; 2. No obstante, en este caso el Diablo hace reír no por su astucia o por un ardid, sino justamente por estar diciendo una verdad. Lo «gracioso» es conocer que la realidad del sistema de salud pública en países como Brasil es tan precaria que, al ser representada, asume aires de una diablura sobrenatural.

El paso de lo nacional para lo universal se completa en la figura 5. En el primer cuadro se ve un hombre (de la cabeza a parte del tronco) colocado centralmente en la mitad inferior del cuadro. Sus dedos están entrelazados y mira hacia arriba. En el globo de diálogo, una exclamación: «Dios». En el segundo y tercer cuadro vemos al mismo hombre, cada vez más completo, encima de un escalón y después de dos. El número de exclamaciones también aumenta gradualmente. Solamente en el cuarto cuadro, donde ya solamente podemos ver sus pies sobre tres escalones empinados, Dios aparece, a la misma altura en que el hombre estaba al inicio de la historia. Esa configuración espacial, sumada a la despretenciosa respuesta de Dios («¿Qué?»), consigue dar cuenta, por la vía de la representación, del dogma católico de la omnipresencia, y a partir de ello, extraer lo burlesco, lo que hace reír.

La figura 6 va más allá del imaginario cristiano occidental y hace aproximación con el budismo. Dios y el diablo están sujetos por un superpegamento. Buda se aproxima. Dios, desesperado, dice: «¡Estamos pegados, Buda, vamos a terminar convirtiéndonos en una sola cosa!» (cuadro 1). Después de observar la escena (cuadro 2), Buda se pronuncia: «Se hicieron bastantes esfuerzos en este sentido». En el caso de esta tira, un conocimiento básico previo acerca de los principios del budismo es imprescindible para comprender el lema dado por la palabra de Dios. Uno de ellos llega a ser analizado diegéticamente: la viñeta central, «estática», en la cual Buda apenas contempla la escena de la unión de Dios y el diablo, representativa de la tradición de contemplación meditativa, una de las formas de reposar la mente y percibir la situación que se presenta, lo que posibilita

Figura 6: «Deus 2. A graça continua. Tiras de Laerte», Editora Olho d'água, São Paulo, 2002:45.

una reacción más adecuada a cada problema, según el budismo.

La unión de las dos figuras, conflictivas para la tradición cristiana calzada en la oposición entre el bien (Dios) y el mal (diablo), forma parte de los principios del budismo, de ahí la reacción tranquila de Buda. Sin embrago, si esa información es fundamentalmente para que el chiste tenga gracia, ella debe ser ignorada en la primera viñeta, suspensa en el segundo y solamente reactivada en el tercero, lo que necesita el cumplimiento de un pacto de lectura tanto en lo que dice respecto a la secuencia de disfrute, como a su inserción (o no) de conocimientos extratextuales.

En sus estudios sobre la naturaleza de los chistes y su relación con el inconsciente, Sigmund Freud afirma que lo cómico supera el «descubrimiento del automatismo síquico» (Freud, 1988:43), un espacio entre la información esperada y la realidad. Este recurso se percibe claramente en la figura 7, en la cual Dios es secuestrado y a los bandidos les anuncian por teléfono que «quieren pruebas» (primer cuadro).

Con excepción de la identidad de la víctima, la descripción de la escena de un secuestro podría figurar perfectamente en uno de los muchos diarios brasileños que destacan la violencia en las grandes ciudades. Luego, existe un repertorio conocido sobre qué esperar en una situación como esta y que se ha formado previamente en la mente del lector. La ruptura de lo esperado viene inmediatamente. Dios, en primerísimo primer plano que le corta parte del rostro en perspectiva, de forma que queda a la misma altura del secuestrador frente a él, reflexiona sobre las teorías con respecto a su existencia.

El efecto de desvío se mantiene en suspenso hasta el último cuadro, cuando otro secuestrador, aparentemente el jefe de la banda, plantea la solución para la situación sin salida: cortarle un pedazo de la barba como prueba. El gesto, cercano a lo que se sabe que ocurre en tales casos, señaliza un movimiento doble: al volver a un desarrollo lógico de la situación propuesta no solo se coloca en franca oposición al cuadro anterior (y esta yuxtaposición es la responsable para el efecto cómico), sino que también reafirma una forma de proceder considerado como típicamente brasileño, basado en la improvisación en un supuesto pacifismo de

CLARO QUE SEQUESTRAMOS! ESTÁ AQUI NA NOSSA FRENTE.
DROGA, ELES QUEREM PROVA!
STO. ANSELMO DIZIA QUE, SENDO DEUS O MAIOR OBJETO DO PENSAMENTO, AFIRMAR QUE NÃO EXISTE É IMAGINAR ALGO AINDA MAIOR – UM DEUS QUE EXISTA, PORTANTO; JÁ PARA S. TOMÁS DE AQUINO.
SUSPENDE O LATIM.
VAMOS MANDAR UM TECO DA BARBA E PRONTO.
EI! EI! EI!

Figura 7: «Deus 3. A missão. Tiras de Laerte», Editora Olho d'água, São Paulo, 2003:28.

su pueblo. Más de una vez la estrategia de ruptura (en el tratamiento del tema) se complementa con el retorno a modelos ya consagrados, lo que no significa un regreso al punto de partida, pues al fijarse una representación el movimiento en sí configura una alteración.

La representación de los criminales es un ejemplo de la reconfiguración del ideal en torno a lo «típicamente nacional». El responsable de hallar la solución al problema, el creativo, el que no pierde la ironía, es, de hecho, el brasileño, aunque sea también un secuestrador.

En la composición de la brasilidad, deben estar también ahora, los tipos contemporáneos de representación de los brasileños: las celebridades instantáneas, los políticos desacreditados, los criminales. La construcción refuerza la idea del brasileño sagaz, capaz de engañarse a sí mismo y a los dioses, flexible, adaptable, al propio tiempo en que afirma la novedad: se paga un precio alto por la aplicación de estos atributos en el diario vivir.

Conclusiones

La construcción simbólica ejerce un doble papel: es el terreno donde se afianzan las bases de diversos conceptos y posee un carácter estable, ligado a la continuidad y a la tradición. Por otro lado, al intercambiar con el lenguaje, esta misma simbología se modifica, creando aires, porosidades, espacios donde el lenguaje actúa y, consecuentemente, modifica la propia simbología siendo, por tanto, ruptura en relación con el patrón establecido.

Las tiras mostradas explicitan reconstrucciones en el sentido del campo de la simbología religiosa y social. A partir del concepto de brasilidad, la representación de los íconos se inserta en un registro temporal y se regionaliza, convirtiéndose en responsable por la expansión de la idea original.

La religión importada por el conquistador es revisada a la vista del colonizado. Buda, Dios y el diablo pueden convivir, jugar cartas, celebrar el carnaval. Ángeles y santos se comunican con el hombre común y el propio Dios se deja sorprender por el resultado de las acciones de sus criaturas. La construcción simbólica, en este caso, se apoya en dos pilares de la cuestión nacional: ruptura y tradición. La brasilidad se ve como una posibilidad concreta, una mezcla for-

mando algo nuevo, con particularidades que confunden a los iniciados, una nueva forma de conocer que escapa a lo instrumental traído por otros (el colonizador europeo, el catolicismo).

Al hablar de sí mismo, el brasileño se posiciona tanto en relación con un colectivo, construido simbólicamente a partir de características específicas de los grupos étnicos y culturales que tomaron el país, como a un imaginario de ecuación de conflictos, tomando el país como una gigantesca caldera donde las diferencias se funden dando origen a algo nuevo. La brasilidad, observada desde este punto de vista, se asemeja a una colcha en la cual los retazos identitarios, de tan pequeños y bien cosidos, consiguen convertirse en patrones, que traen las marcas de sus estructuras originales, pero que también revelan nuevas figuras.

Equilibrándose entre continuar las tradiciones de los grupos formados y romper, en parte, con cada una de ellas en pro de un colectivo identitario unificado, el proyecto de brasilidad exige esfuerzos de adaptación de los agentes sociales en la implantación de los programas de cultura (Schmidt, 2000) a fin de mantener una convivencia pacífica entre el conocimiento adquirido, necesario para el reconocimiento de la tradición que se construyó, y lo nuevo.

En el caso de las tiras de Laerte, entiéndase por «experiencia adquirida» todo el instrumental ya conocido de la caracterización de Dios (un anciano de largas barbas y bata amplia). La novedad, a su vez, son los caminos, los desdoblamientos de este tipo de representación que se burla de sí, al mismo tiempo en que se consolida. La apariencia de Dios se deriva por un lado, de una larga tradición, que se remonta a la iconografía bizantina, y por otro, al mismo tiempo despretenciosa, económica en los trazos, suavizando la seriedad identificada con la figura.

El acto de mezclar a Dios con el humor puede ser considerado, en sí mismo, una transgresión. La risa, tema filosófico que desde la antigüedad es fuente de gran preocupación en la teología medieval, expresión de lo humano, y por tanto, diferenciada con lo divino, sería la responsable de la degradación del carácter. Tampoco la filosofía secular reservó un noble lugar para la risa, vista como cosa de tontos, si se produce con exceso: provocado por la suspensión temporal de la lógica, renuncia a la razón y no es, por tanto, de las actividades más nobles a las cuales el hombre se pueda dedicar. No obstante, mucho de la circunspección católica se ha disipado, el corte relacionado con la tradicionalmente problemática opinión de la Iglesia Católica con la risa debe ser entendido como parte de un conjunto de cambios que caracterizó el cristianismo latino-americano en la década del setenta , en particular con la Teología de la Liberación y la actuación política de eclesiásticos en cuestiones sociales.

De tal forma, la producción de una serie de historias que hacen humor con la religión no debe percibirse solamente como una empresa personal, sino también comprendida como un movimiento social en un contexto que permite y demanda nuevos enfoques para temas menos recurrentes en la discusión pública. Es, por tanto, ejemplo de acción,

de movimiento, ruptura en relación con un conocimiento previamente instituido. Por otro lado, al repartirse en otras producciones diversas de sentido, la construcción simbólica adquiere un perfil que una vez establecido y consolidado, permite su propia valoración, dando origen a una tradición.

En las tiras reproducidas el concepto de brasilidad, desarrollado a partir de un posicionamiento en relación con una colonización mestiza, filtrado por los diversos procesos históricos vivenciados, se afirma como referencia. En otras palabras: es actuando «como brasileños» que se crea, se reconoce y se reafirma la brasilidad. El actuar se justifica y se alimenta, cristalizando posturas, normalizando conductas que pasan a ser consideradas como espontáneamente vinculadas al pueblo brasileño. Esta relación, a su vez, aglutina valores identitarios sobre el manto de nación.

La representación desempeña un doble papel como mediadora y multiplicadora de significados, reforzando o excluyendo elementos distintivos, sacándolos de sus lugares de origen (como Laerte hace con los arquetipos del cristianismo) y reagrupándolos de modo que formen diferentes tramas en este sentido. Afirmación y reconocimiento que nunca deben ser enfrentados como naturales, ni analizados sin que tomemos en cuenta los conflictos y negociaciones que caracterizan los procesos históricos.

La representación estará siempre al servicio de algo anterior a ella, referencias pasadas que determinan un modo de pensar, una configuración de ideas, una epistemología (Foucault, 1999). Mientras, al manifestarse por medio del lenguaje, da continuidad a un movimiento de elaboración de programas de cultura.

El llamado de la serie de Laerte atraviesa por su capacidad para desubicar una determinada estética de su contexto original para reinsertarla en una disposición distinta, capaz de generar nuevos significados. Al desmantelar una tradición, refuerza otras que seguramente dan margen para que pensemos en los espacios reservados a los conceptos, posibilitando alteraciones. La brasilidad, intercalada por medio de un lenguaje, encuentra soporte para parecerse más a los brasileños reales, o por lo menos, mantenerse más próxima a un ideal en proceso de conquista. De esta forma, la representación completa su curso, apuntando al porvenir.

Nota

1. Este artículo es parte de la tesis «Conocimientos encuadrados: Historietas y reconstrucciones identitarias» (en fase de conclusión) que cuenta con el apoyo de Capes.

Bibliografía

Foucault, M.: «As palabras e as coisas», Martins Fontes, São Paulo, 1999.

Freud. S.: «Os chistes e sua relação com o inconsciente» (1905), en «Ediçâo standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud», vol. 8, Imago, Río de Janeiro, 1988.

Hobsbwam, E. J.: «Nações e nacionalismo desde 1780», Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1998.

– e Ranger, T.: «A invenção das tradições», Paz e Terra, Rio de Janeiro, 2002.

Napolitano, M.: «A sìncope das ideias; a questão da tradição na musica popular brasileira»; Editora Fundaçao Perseu Abramo, São Paulo, 2007.

Schmidt, S.: «Kalte Faszination; Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft, Velbruck Wissenschaft»; Hubert & Co., Göttingen, 2000.

AUTORES

Historia y política en México
Algunos aspectos de las historietas de Rius[1]

Nilanjana Bhattacharya
Profesora, Literatura Comparada, Universidad de Visva-Bharati, Santiniketan, India

Resumen

El artículo se enfoca en unas de las historietas de Rius o Eduardo del Río para explorar cómo los hechos históricos y las políticas se han tejido en estos libros para desafiar la versión oficial *de la historia y para ofrecer una versión diferente. El artículo discute que, a diferencia de las inglesas o* comics, *las historietas de Rius no tratan sobre fantasías utópicas. Al contrario, imitan el mundo real para criticarlo y, por lo tanto, merecen ser tratadas como un género separado. Además, el artículo expone el tratamiento de Rius de los temas históricos populares y de la política sutil que despliega para crear una versión contraria de la historia* oficial. *Al acentuar el aspecto humorístico de las historietas, el artículo reitera la importancia del humor en la pedagogía.*

Abstract

The article focuses on a few Mexican historietas of Rius to explore how historical facts and politics have been weaved together in these books, to challenge the official *version of history and offer a different version. The article argues that unlike popular English comics, the* historietas *of Rius are not about utopian fantasy and frolics. On the contrary, they imitate the real world, in order to criticize it, and therefore, deserve to be treated as a separate genre. Further, the article expounds Rius' treatment of popular historical themes, and the subtle politics that he deploys to create a counter version of* official *history. On emphasizing the humorous aspect of the* historietas, *the article reiterates the importance of humor in pedagogy.*

Una vez un hombre lego le preguntó al profesor Gumero que si era verdad que había ocurrido una revolución en México. Al profesor le sorprendió la gran ignorancia de esta persona quien, siendo mexicano, nunca había oído nada sobre los líderes famosos de la gran revolución mexicana –Pancho Villa, Zapata, Madero y otros. Pero luego esa misma persona le hizo una pregunta realmente difícil: «Eso sí lo sé. Pero lo que no entiendo es lo demás ¿Quién ganó la revolución?» (1989:6). Porque, explicó el hombre, si los revolucionarios hubieran ganado seguramente el estado de las cosas habría cambiado. Y si habían perdido la revolución, no se podía pretender que hubieran hecho una revolución. Y esta, aparentemente una pregunta estúpida, sacude el firme conocimiento del profesor Gumero y finalmente se confiesa: «Nunca me había puesto a pensar en la revolución mexicana desde ese lado» (1989:7).

Así Rius comienza una de sus famosas historietas titulada «¿Quién ganó la revolución mexicana?». Después de leer sus historietas, la mayor parte de sus lectores –tanto los doctos como el profesor Gumero como los ignorantes– tienen que reflexionar por qué nunca han pensado *desde ese lado*. De hecho, las historietas de Eduardo del Río García (n. 1934), mejor conocido por su seudónimo Rius, están para hacer pensar las cosas desde una perspectiva *diferente*. Todas sus historietas son mezclas exitosas de historia, de política y de cómics. Mezcla hecha también desde otra óptica.

Este artículo quiere discutir cuál es esta perspectiva diversa, es decir, el intento de mirar las cosas desde diversos puntos de vista, lo que vuelve a las historietas de Rius diferentes de los cómics. Este texto intenta verificar también el papel de la política sutil que Eduardo del Río coloca detrás de sus obras. Y dado que la historia del pensamiento político en América Latina es larga y viva, la política detrás de estas historietas constituye algo aún más relevante[2].

De hecho, la historieta es un género único en América Latina. Las historietas generalmente son consideradas como una secuencia de ilustraciones que cuentan una historia. La palabra inglesa *comics* se deriva de la palabra griega *komos* que significa baile o algarabía. Así, desde el principio, *comic* tiene relación con *komos* o *comedy*, es decir, algo relacionado con pura diversión. En inglés, el género literario del *comic* está considerado como un género *light* que cae bajo la categoría de literatura para niños/as. A diferencia de los *comics*, las historietas de Rius no son solo para los infantes. Rius comenzó a escribir las historietas con el propósito fundamental de educar a la gente común y a aquellos que han abandonado la escuela, las amas de casa y otros similares. Es decir, para educar a los adultos.

La educación de los adultos a través de historietas graciosas es un aspecto muy relevante del trabajo de Rius. Es necesario recordar que en México se venden las historietas en casi todos los puestos de periódicos y es un hecho que estas tienen que sobrevivir en una intensa competencia con otros cómics, revistas e incluso con las porno-novelas, que gozan de gran popularidad en la industria de la historieta. Y parece que el humor tiene una gran contribución en el éxito con que los libros de Rius han superado las vicisitudes del mercado editorial. Estas historietas, al mismo tiempo, educan a la gente y la hacen reír.

Rius cubre una amplia gama de temas que comienzan con «Cuba para principiantes», «Jesús alias el Cristo», hasta «Osama Tío Sam» o «La comida verde», etc. Pero ha condimentado todos estos asuntos de interés con sus sátiras penetrantes y regocijo. Los temas de estas historias son muy locales, como por ejemplo el de por qué los mexicanos toman tantos refrescos. Pero al mismo tiempo muy universales como la política que se desarrolla detrás de la comercialización de las grandes compañías estadounidenses de refrescos. El imperialismo cultural en sus varias formas, particularmente hegemónico en los campos del lenguaje, del vestido, de la cocina, de las prácticas sociales, etc., cobra relevancia en casi todas las obras de Rius.

Marten junto el Club Antireleccionista de Culiacan (1909).

Figura 1: El uso de fotografía en «La revolucioncita mexicana».

A diferencia de los *tebeos* ingleses ca. Luego en *Los Agachados*, se ocupa populares o de los *comics*, Rius no retrata un mundo imaginario con personajes extraordinarios. La cosa más importante sobre sus historietas es que siempre representa un mundo real, o para ser más exactos, un mundo que es análogo al nuestro, con casi todos los problemas de nuestro mundo conocido. Así que nuestro autor no persuade a sus lectores para que escapen a un mundo imaginario como hacen los *comics* de Disney o Marvel o DC-comics, etc., sino que critica realmente este mundo. A través de sus sátiras severas Rius muestra los problemas de la sociedad y provoca en sus lectores la conciencia social.

Rius ha sido un crítico despiadado de la sociedad mexicana contemporánea, y en la serie de *Los Supermachos* sus dos blancos más preferidos son el gobierno mexicano y la iglesia católi-

de una amplia gama de asuntos, moviéndose desde lo mexicano hacia lo más universal. Y los personajes centrales de sus historietas son generalmente los indígenas de México. Por ejemplo, en el número dos de *Los Agachados*, Rius comienza una discusión sobre la guerra y es a través del vagabundo pobre, Chon, que nos da su opinión sobre la guerra y la civilización: «los países civilizados son los más guerrosos» (2004:14), y en apoyo de su argumento cita ejemplos de la historia: que todas las guerras famosas del mundo son luchadas o por los *gringos*, o por los ingleses, o por los franceses, o por los alemanes. Es decir que estos países intentaron extender sus territorios agresivamente en la búsqueda de materias primas baratas para sus industrias y de un mercado lucrativo para sus productos manufacturados. Al oír esto, Cal-

EN FORMA INCREIBLEMENTE IRRESPONSABLE, EL CHAPARRITO MADERO ANUNCIA HORA Y FECHA DEL LEVANTAMIENTO.. !!
¿ACASO LA POLICIA NO SABIA QUIENES ERAN LOS MADERISTAS?
CLARO QUE LO SABIA. Y SI NO LO SABIA, CON ESTE MANIFIESTO PUSO SOBRE VIGILANCIA A TODOS LOS SUBVERSIVOS.
PERO SIGAMOS CON EL PLAN:

Figura 2: Varias voces del narrador en «La revolucioncita mexicana».

zonzín, le explicó a Chon cómo el negocio de vender armas ha prosperado a lo largo del tiempo y «poco a poco el *arte* de la guerra fue desapareciendo hasta convertirse en la *industria* de la guerra» (2004:18, énfasis del autor). Así, aunque las historietas de Rius se basan firmemente en la cultura y las tradiciones mexicanas, los temas llegan a ser universales.

Sin embargo, la gran contribución de Rius a la literatura ha sido el formato empleado en sus libros. Las historietas de Rius son diferentes de las tradicionales, no solo en su contenido, sino también en los formatos. Además de sus propios dibujos, Rius también ha utilizado fotografías y recortes del periódico en sus historietas. De hecho, en «La revolucioncita mexicana» (1997) utiliza diversos tipos de letras para citar documentos históricos, a diferencia del estilo de letras para la voz del narrador, que se presenta en una manuscrita diferente y menos seria. Así, las historietas de Rius presentan textos visuales donde la escritura es tan importante como los dibujos. De hecho, estos textos desafían la separación entre escritura y dibujo porque, como Rius nos lo demuestra a través de los diversos tipos de letras, la escritura también tiene un impacto visual.

En el prólogo a «La revolucioncita mexicana» Rius compara su libro con otros libros sobre la historia de la revolución mexicana y clama que él está escribiendo *la* historia de la revolución: «Y cada uno de esos libros pretende ser *el libro* de la revolución mexicana... (igual que este)» (1997:3, énfasis del autor).

Pero Rius también indica la especialidad de su libro: «Pues inmodestamente, creo que faltaba un libro de *humor* sobre nuestro movi-

EL DIARIO

Renuncian el Presidente y Vicepresidente de la República, Sres. Gral. Díaz y Corral

QUEDA COMO PRESIDENTE INTERINO EL SR. LIC. FRANCISCO L. DE LA BARRA

NUEVAS ELECCIONES, AMNISTIA GENERAL, RENOVACION DEL GABINETE Y ARMISTICIO

SE FIRMO AYER EL ARMISTICIO GENERAL

Regocijo en la Republica

Figura 3: El uso del periódico en «La revolucioncita mexicana».

miento armado» (1997:3, énfasis del autor).

De hecho, es este elemento adicional, es decir, el humor, lo que hace que este libro sea en extremo diferente de los otros que se consideran los oficiales presentadores de *la historia*.

Debido a la popularidad de estas historietas y al hecho de que están escritas principalmente para la educación de los adultos, se abre un horizonte distinto en el campo de la pedagogía –educación con humor. Sin embargo, es importante notar que, a diferencia de la mayor parte de los cómics, las ilustraciones de Rius no son la fuente primaria de su humor. Es decir, su humor no es principalmente humor visual. Las ilustraciones en sus historietas no pretenden ser muy artísticas. Esos dibujitos en blanco y negro no contribuyen mucho al humor visual de las historietas. Efectivamente, el humor proviene del contenido literal. No nos reímos de los personajes mismos, sino de lo que ellos hacen o dicen. Además, como ya se ha señalado, los tipos y estilos de letras son relevantes en tanto soporte en el cual descansan los argumentos narrativos.

Asimismo también es importante observar que en estas historietas no encontramos el regocijo *simple*, *inocente* que por lo general se considera como un rasgo de los cómics. Pues, en la época, por Dorfman-Mattelart (1983), ya sabemos que los cómics tampoco contienen un humor *simple e inocente*. Hay una política bastante compleja de-

Figura 4: Calzonzín y Chon: dos personajes famosos de Rius.

trás de lo que parece un humor *simple e inocente*. De hecho Rius también utiliza la máscara del humor simple para criticar la sociedad. Satiriza a la sociedad y a la realidad contemporáneas para evidenciar los problemas, para hacer a la gente consciente de las injusticias sociales.

Una estrategia significativa de presentar la historia en formato de historietas ha sido el uso de diálogos que desafían el concepto de un narrador omnisciente. Los libros de historia narran los hechos desde un punto de vista particular, generalmente el punto de vista del autor. A diferencia de esos libros, Rius ha traído a su propio juego varias voces que destacan en heterogeneidad. Por ejemplo, en «La revolucioncita mexicana», después de explicar el plan de San Luis, por el cual Madero anunció que la revolución comenzaría el 20 de noviembre de 1910 a partir de las 6:30 de la noche, Rius presenta a dos personajes desconocidos que expresan las dudas de la gente común. Una tercera voz, al parecer la voz del narrador, nos dice que fue realmente estúpido anunciar la fecha y la hora de la revolución con anticipación porque esto ayudó a la

policía a mantener a los rebeldes bajo la vigilancia.

Es también importante observar que el narrador no habla con una sola voz. Bakhtin (1981) explicó que *heteroglosia* es una característica del lenguaje de las novelas. Pero en el lenguaje de los libros de Rius también vemos este rasgo característico de mezclar muchas voces en una oración. Utiliza una técnica similar en sus historietas para darnos una vista más amplia de la realidad. Y es la presencia de varias voces lo que les da un tono personal a sus escrituras, a diferencia de los libros de la llamada *historia*. La pluralidad de las voces amplía el alcance de sus historietas, en comparación con los libros de historia, y también les añade humor.

Con estas historietas Rius ha construido una versión nueva de la historia mexicana, la cual es radicalmente diferente de la versión oficial. Por ejemplo, en «¿Quién ganó la revolución mexicana?» (1989) desafía el concepto de *revolución* y reduce la gran revolución mexicana al nivel de un *movimiento armado* que benefició solamente a un puñado de los *poderosos*. Como don Palangino, personaje de este libro, explica que si hubiera habido una verdadera revolución en 1910, después de 60 años la gente no tendría que andar sin trabajo y no moriría de hambre. Así Rius ha desafiado la versión oficial de la historia destacando en varios aspectos que la versión oficial quiso camuflar. Y de hecho estas historietas hacen a sus lectores conscientes sobre estos temas, como por ejemplo política de las versiones oficiales, del *poder*, entre otros. Y esto es la política de las historietas de Rius –para transformar a las personas en gente más consciente. Es importante recordar aquí que, de hecho, el *poder* fue incomodado por estas historietas, y trató también de censurarlas, lo que retrata explícitamente la amenaza que la *otra* versión de la historia supone para la versión oficial de la historia.

Finalmente, en una entrevista para CNN con Carmen Aristegui, periodista mexicana de reconocida trayectoria, Rius afirmó que lo único que busca con sus libros es que, después de reír, la gente piense un poco también[3]. La inmensa popularidad de Rius entre los mexicanos comunes prueba que su rotundo acierto ha sido mezclar la historia con el humor, creando así una nueva dimensión en lo que atañe a la pedagogía.

Notas

1. Agradezco a mis amigos Edgar René Pacheco Martínez y Martha Cecilia Jaime González por su ayuda sincera durante la preparación de este artículo.
2. Claro que estoy refiriéndome al trabajo legendario de Ariel Dorfman y Armand Mattelart (1983), quienes, a través del análisis de los personajes de Walt Disney, trajeron a la luz el aspecto político de los *comics*.
3. (http://www.youtube.com/watch?v=qmXt2pnX fHg). Recuperado el 25 de febrero del 2009.

Referencias:

Bakhtin, Mikhael; Michael Holquist and Caryl Emerson: «The Dialogic Imagination: Four Essays» (tr.: Michael Holquist, Caryl Emerson, Vadim Liapunov), University of Texas Press, Texas, 1981.

Dorfman, Ariel and Armand Mattelart: «Para leer al Pato Donald: Comunicación de masa y colonialismo», Siglo XXI, México, 1983.

Rius (Eduardo del Río García):.«¿Quién ganó la revolución mexicana?», Editorial Posada,.México, 1989.

–: «*Los Agachados* de Rius», Grijalbo, México,:2004.

–: «La revolucioncita mexicana», Grijalbo, México, 2007.

El nacimiento del cómic panameño y sus dificultades

César del Vasto
Historiador del cine, de la televisión, de la fotografía y del cómic en Panamá
Panamá, República de Panamá

Resumen

Nos proponemos presentar una síntesis sobre la evolución de la historieta en Panamá, cómo evoluciona de caricatura a cómic, quiénes fueron sus precursores, quiénes son sus padres fundadores, y quiénes en la actualidad trabajan por el género. También presentamos las temáticas, y el salto al mundo de la pantalla chica.

Abstract

We intend to present a synthesis on the evolution of comics in Panama, how it evolves from caricature to comic, who were his precursors, who their founding fathers, and who are currently working by genre. Also we present the themes and the jump to the world of the small screen.

Este breve ensayo busca presentar la evolución de la historieta panameña, desde la caricatura, tomando como punto de partida un brevísimo bosquejo comparativo entre el caso colombiano y nosotros, donde actualmente el género de la historieta posee una tendencia positiva hacia su desarrollo; en segundo lugar presentamos su evolución en nuestro suelo, con una crítica moderada, a la búsqueda de su verdadero rostro en el espejo.

Para la mayoría de nuestra naciones al sur del Río Grande el primer referente, el primer modelo del cómo elaborar una historieta, son Estados Unidos, lo que obligó a buscar en el género sus propios modelos, chiquitos, pero nuestros, que en una primera etapa no se caracterizó por una producción historietística abundante ni de calidad; sin embargo en las décadas del cincuenta y del sesenta hubo un gran consumo de historietas importadas, principalmente de Estados Unidos y México. De esos años resultó una suerte de nostalgia por un género que en nuestros países no tnía identidad propia, hasta años venideros.

En la década del ochenta no fueron pocos los intentos de revivir una historieta *colombiana*, *panameña*, *argentina*, *ecuatoriana*, pero lamentablemente no pasaron de eso, solo intentos (¿quién dijo que Superman se copiaba de mi Rataman?). En la década del noventa toda una generación de jóvenes dibujantes, ahora influenciados por el manga japonés y sin nexos ya con la tradición norteamericana (Estados Unidos y

México), se lanzaron a una nueva serie de intentos, irregular pero meritoria, de la cual tampoco ha sobrevivido mucho.

La fuerte industria periodística en Panamá propició desde tempranas fechas la aparición de la caricatura que en el transcurso del tiempo se fue transformando, producto de determinadas influencias y al crecimiento de las demandas culturales de la mal llamada *opinión pública*, en una realidad: nace la historieta.

¿A qué se debe su tardía aparición? En primer lugar, según Álvaro Gómez Hurtado, para ilustrar el caso colombiano, se debió a su débil industria de impresión: «Las imprentas fueron paupérrimas, anticuadas y escasas. Algunas de ellas mantuvieron en actividad las prensas manuales y los caracteres tipográficos heredados de la colonia, hasta principios de esta centuria.

»Los periódicos no publicaban ilustraciones, porque la técnica del grabado era desconocida. Lo que se empleaba eran viñetas muy decoradas, que se usaron primeramente para indicar el principio o el fin de los capítulos en los libros religiosos, y que con propósitos similares, se insertaban también en las publicaciones periódicas.

»A mediados del siglo XIX, se iniciaron los primeros grabados, que significaron una proeza, a pesar de su primitivismo. La caricatura que en Europa tuvo importancia gráfica casi desde el tiempo en que se inventó la imprenta, batía entonces las mayores marcas de su eficacia política. En nuestro país, las pocas caricaturas que hizo José María Espinosa, el abanderado de Nariño, circulaban de mano en mano en los mentideros del altozano de la catedral, pero se quedaban inéditas».

Todo esto cambia cuando aparece el *Papel Periódico Ilustrado*, (1881), formidable hazaña periodística, debido al entusiasmo del hombre pertinaz y culto que era Manuel Briceño, pero sobre todo al talento artístico de Alberto Urdaneta, socio del anterior, pero quien fue no solo el director, sino el verdadero empresario de esta maravillosa empresa.

Urdaneta pintaba, dibujaba, escribía y sobre todo estimulaba y orientaba a los primeros grabadores que en Colombia verdaderamente merecieron este título: Antonio Rodríguez, Greñas, Moros, Flores, Barreto, Franco y Crane. Venciendo innumerables dificultades, los habitantes de nuestra patria pudieron conocer por primera vez las imágenes de los próceres, que ya habían sido impresas en París a mediados del siglo en espléndidos grabados hechos sobre los precarios dibujos de Espinosa, pero que no habían circulado por tratarse de ediciones restringidas y costosas. Urdaneta, que era un entusiasta admirador de Bolívar, y que tenía un sano patriotismo a flor de piel, dedicó su publicación a divulgar la iconografía de los prohombres de la independencia y de los líderes del gobierno, de suerte que a partir de esos fecundos años los colombianos tuvieron una idea más próspera y certera de sus conductores, de los símbolos patrios que por primera vez se imprimían y de los lugares más representativos de la geografía y de la vida civil y económica.

Con el *Papel Periódico Ilustrado* las imágenes de Caldas y Torres y Nariño y del propio Bolívar llegaban por primera vez a muchos sitios del país, aunque con más de cincuenta años de retraso. Urdaneta muere de forma prematura y

simultáneamente se extingue su periódico, dejando una inmensa sensación de nostalgia que se prolongó por varias décadas.

El *Papel Periódico Ilustrado* sin embargo nunca publicó caricaturas. Tampoco lo hicieron la *Gaceta Ilustrada* ni las otras publicaciones efímeras que trataron de imitar la revista mensual de Urdaneta. La caricatura se insertaba ocasionalmente en aquellos periódicos políticos precarios y de mínima circulación que se originaban en los movimientos políticos de la época. Todo ello era discontinuo y precario, casi infantil. Inclusive se había perdido la técnica del grabado con gubias, de manera que apenas subsistían los discípulos de Urdaneta que habían aprendido a grabar en madera en los cursos que él organizaba para aumentar el número de sus colaboradores y que, por falta de oportunidades, carecían de experiencia.

Cuando aparece Pepe Gómez (1892-1936) en la escena periodística, la caricatura pasa a un primer plano. Pero con Ricardo Rendón (1894-1931) esta se consagra. En ese tránsito, las primeras caricaturas panameñas –pues fueron publicadas en diarios panameños– datan de 1899.

El primer periódico humorístico panameño, de finales del siglo XIX, es *El Duende* (1893), que se dice «inocentón y travieso». Tenemos además *El Entremés* (1894) –«consagrado a decir la verdad en chanza a todos los hombres y de todas las cosas»– y *El Guante* (1896) –titulado «joco-serio»; director Pacífico Sacamuelas. Iniciando el siglo XX –aún unidos a Colombia– aparece *El Diablo*. Debajo de ese título afirma: «semanario de caricaturas, travieso, inocentón y político…a veces»; el mismo data de 1917. Luego le sigue el periódico *La Bruja* (1917) y *El Ciclón* –que dice: «Redactor Rayo Fulminante, director responsable Matea». Le continuarán en esa misma senda *La Avispa*, (1921) –bisemanario político crítico joco-serio, y que se distingue por denunciar en broma y en serio los problemas del país– y finalmente *El Buscapiés* (1922) –periódico satírico, joco-serio. humorístico y francote con el pueblo y para el pueblo– y *Panamá Nocturno* (1925) –semanario de Tiburcio, crítico y caricaturesco.

La caricatura es el eje de entretenimiento de las clases populares, principalmente las trabajadoras de la urbe, un grupo que empezaba a alfabetizarse lentamente y reírse a carcajadas con las tiras de humor de los periódicos o las caricaturas políticas o no.

Para nuestra realidad la caricatura comenzará a desarrollarse entre finales del siglo XIX y principios del XX, y las masas urbanas serán sus lectoras, para el caso las clases medias y trabajadoras.

Algunos autores como Revilla Argüeso, creen que «la falta de cultura satírica de la comicidad, el humor negro, de los sarcástico o lo cómico fue el atraso del desarrollo de la caricatura en nuestra prensa local. […] Desconocen lo absurdo, pero con el paso del tiempo –esto lo decimos nosotros– hemos destacado y estamos elaborando una creatividad de calidad cada vez mejor, a veces con sus bajones y lados flacos, pero de que tenemos talento, lo tenemos».

De los primeros caricaturistas en el istmo, tenemos referencia del colombiano Germán Arciniegas, liberal que hace dibujos de humor contra el gobierno de Rafael Núñez, y que los periódi-

cos panameños de oposición publican junto a algunas caricaturas esporádicas de Roberto Lewis[1].

Pero se conoce que las grandes influencias nos vienen de los diarios franceses, estadounidenses y suramericanos que arriban a Panamá cargados de gran expresión artística, cultural, estética y de calidad humorística, política o variada; que más de un niño panameño imitará y el adulto copiará hasta encontrar su propia imagen, su propio personaje original apoyado en nuestra realidad.

El primer caricaturista panameño es Mariano Soto (1891-197?), quien narra cómo se inicia formalmente el movimiento caricaturesco en el istmo, colaborando con periódicos como *El Diablo* y el bisemanario crítico joco-serio *La Avispa*. Refiriéndose a Soto nos dice Enrique Gerardo Abrahams: «Mariano Soto es un artista verdadero. Siente el arte del dibujo; siente con el arte. Su lápiz es sicólogo más que pintor. Los semblantes que aparecen bajo la agudeza de su punta reflejan el espíritu, el carácter y el pensamiento de las personas que retrata. Hemos visto muchas caricaturas en revistas extranjeras, hemos leído alabanzas de las firmas que las respaldan; firmas ya célebres conocidas universalmente; pero jamás hemos sentido una caricatura como se sienten las de Soto. No son los defectos físicos ni las especialidades de los rostros o de los cuerpos lo que domina en sus dibujos; solo tratar de caracterizar el pensamiento por medio de la expresión. Y así sucede que viendo figuras, puede muy bien apreciarse: este es un bruto; este un hombre bueno; este un sinvergüenza... Y todo esto lo dicen unas pocas líneas, las menos posibles trazadas con lápiz firmemente sobre un trozo de papel». He aquí su testimonio:

De cómo surgió la caricatura en Panamá
por Mariano Soto

Fue don Constantino Arosemena quien en 1905 o 6 me llevó al *Diario de Panamá* como empleado en la distribución del periódico a los suscriptores. Era apenas un muchacho a quien no le costaba trabajo entenderlo todo rápidamente. El *Diario de Panamá* se fundó por un selecto grupo de liberales –cuando aquí había liberales– compuesto por Constantino, Harmodio y Pablo Arosemena, M. M. Valdés, Ciro L. Urriola, Carlos A. Mendoza, Francisco A. Mata, Eusebio A. Morales, J. A. Arango Chiari, J. D. Arosemena, entre otros muchos, con el fin de combatir la ideología conservadora y criticar los actos de la administración Amador. Dirigía el periódico el doctor Odoardo León Ponte, notable periodista venezolano y actuaba como caricaturista Rafael Garmendía, de la misma nacionalidad.

En aquel tiempo la caricatura era muy bien aceptada por el público, que veía en ella una manifestación de ingenio y talento en el caricaturista, y un formidable medio de crítica a veces más destructivo que un editorial. Surgí como caricaturista una vez que

Garmendía no pudo captar los rasgos del general Obarrio y de don Manuel Espinosa Batista, conservadores ambos, y yo me ofrecí a ejecutar las dos caricaturas que fueron del agrado de los propietarios del periódico. Luego hice otra de un señor de Sablá, a quien el doctor Amador le dio una bofetada por proponerle una negociación incorrecta, y esta caricatura fue un éxito completo para mí. Luego fueron surgiendo caras, cuerpos, actitudes de cuanta persona merecía el honor de una caricatura. Para *El Duende* de Edmundo Botello, hice algunas en planchas de jobo y buril, trabajo muy complicado que no dejaba al final una completa exactitud del sujeto que dibujaba.

Fui adquiriendo una reputación en esa modalidad intuitiva y fue subiendo mi salario en la empresa. Vino la lucha política entre don José Domingo de Obaldía y don Ricardo Arias. Yo simpatizaba con este último y, naturalmente, cargaba la mano contra la efigie del distinguido chiricano. Al mismo tiempo escribía algunas notas en el periódico de combate *La Ola* que dirigían Ricardo J. Alfaro y Demóstenes Arosemena. Recuerdo que cuando don Ricardo Arias renunció a la candidatura en medio de una gran conmoción social y política, fui a su casa como parte de un enorme gentío. Allí estuve en un grupo de muchachos como yo: Juan y Joaquín Arias, Heraclio Chandeck y Pancho y Ricardo Arias. Don Ricardo puso la mano sobre mis hombros y me dio las gracias. Sentí que con esta deferencia pagaba con creces mi adhesión a su persona. Allí dio comienzo a mi amistad con su hijo Pancho, de quien debía ser yo leal y sincero amigo hasta su muerte.

Vino la presidencia de don Domingo y, muerto este, la ocupó el doctor Carlos A. Mendoza, fuerte mentalidad, hombre de gran inteligencia y de extremada cultura. Lo visitó el presidente de Chile, Pedro Mont, y no sé por qué se me ocurrió hacerles una caricatura, ambos en el coche presidencial. La caricatura anduvo de mano en mano hasta que llegó a las del doctor Mendoza quien ordenó se me destituyera del puesto. Don Constantino Arosemena, quien la celebró mucho, me dio un empleo en la Asamblea Nacional, en la Secretaría a cargo del poeta Hortensio de Icaza, en 1910. En la Asamblea hice caricaturas de casi todos los diputados que merecían tal honor.

Cuando Rubén Darío estuvo en Panamá, recuerdo que se le dio un almuerzo en el Hotel Central, al que asistí con el poeta Ricardo Miró. En un descuido del agasajado le hice una caricatura que los comensales iban conociendo disimuladamente; pero como no podían ocultar la risa, el poeta se dio cuenta de ello y pidió la caricatura. Su cara de *bulldog* se contrajo al principio, luego se rió, después me la hizo firmar y la guardó dándome las gracias. En otra ocasión publiqué otra caricatura representando a la guardia de Palacio. El aspecto patibulario de los policías con el general Pretelt al frente, disgustó a estos y el jefe me hizo arrestar por 14 horas. Salí de la reja gracias a don Nicanor

Villalaz, a quien también había caricatureado con sus pantalones clásicos, planchados en forma diagonal.

Durante la primera administración (1912-1916) del doctor Belisario Porras, hice una caricatura del gran viejo por encargo del general Obarrio, su enemigo personal. Obarrio se había conseguido un huevo de pava y sobre este dibujé los rasgos de Porras, de un parecido tal que la gente se aglomeraba frente al almacén de Madurito donde está expuesto el huevo. El presidente, furioso, me llamó a palacio una y otra vez y yo, naturalmente, esquivaba verlo. En Taboga estábamos conversando varios amigos, cuando de pronto irrumpió Porras acompañado de Rafael Neira y de Fabito Arosemena.

Me dijo que yo debía hacerle una caricatura de Obarrio con datos que él me proporcionaría. Neira, a quien yo le había hecho otra un poco ridícula, apoyó al viejo. La caricatura ordenada por el doctor no la llegué a hacer.

En 1930, si mal no recuerdo, se presentó Chocano en Panamá durante los días patrios. No sé por qué tuvo a su cargo el discurso del 3 de noviembre, por el que cobró una suma al Municipio. Yo me indigné y le hice una caricatura vestido de presidiario entre unas rejas. Domingo H. Turner escribió sobre esta y la llamó «caricatura profética» cuando vino la noticia de que el bardo peruano había asesinado a Elmer en el lobby del Hotel Bolívar, en Lima, dos meses después.

La primera publicación de carácter cómico, sería bien presentada, vio la luz pública con el nombre de *Sucesos* y la editábamos Sabas Villegas, Abraham Martínez, Ricardo Miró y yo. Salía los sábados, llena de caricaturas y de artículos chistosos, versos satíricos de Miró. Su éxito económico era cada vez mayor. Temeroso el director de *Diario de Panamá* de que nos enriqueciéramos, suspendió la publicación del famoso folletín.

Trazaba yo el rasgo peculiar de una persona en su fisonomía o en su traje, manera de accionar, modo de pararse, etc. Bastaban unos bigotes como sogas de colgar ropa para que surgiera la efigie de Pancho Mata o de Mr. Jacobs; otros, bien cuidados, erizados hacia el frente, correspondían a don Herniquito Lewis; zapatos con tacones Luis XV y una cabeza rizada, con pequeños bigotes chaplinescos, denotaban la personalidad del doctor Dutary. Y así aparecían, con rasgos fuertes, definitivos de cada persona, personajes los más distinguidos de una época que bien merece recordarse. En la exposición de pinturas y caricaturas que organizó el artista Roberto Lewis, yo expuse 120 de las últimas que merecieron del Jurado Medalla de Oro para su autor. Nunca vi la medalla, pero vendí más de 90 cuadros a buen precio.

Un señor Taracido y el pintor Pallete Varas quisieron hacer de la caricatura un dibujo completo de la persona, sin éxito alguno. La caricatura no es un retrato; es el rasgo que capta la figura de un ser determinado o de una cosa inanimada; es la parte sobresaliente de una persona deformada por el lápiz del caricaturista, sin que la persona pierda nada de su ser. El

caricaturista debe tener la habilidad física con el lápiz y poseer cierta dosis de sicología que le permita estudiar la parte psíquica de aquel a quien quiera dibujar. Por eso basta una línea, o dos o tres, para retratar al sujeto. El caricaturista encuentra algo de ridículo aún en los actos de mayor solemnidad. Ese ridículo es lo que explota. Eso es todo.

De la caricatura a la historieta

Los estudiosos de la caricatura han desarrollado un concepto para analizarla: la caricatografía. La caricatura es un recurso constante en nuestros medios periodísticos desde finales del siglo XIX. En ella se reflejan las pugnas por el poder político, las rivalidades personales y entre partidos políticos liderados por caudillos o señores de la violencia.

Es un arma, una extensión de la política que incumbe el campo del humor, para aliviar las tensiones creadas, ficticias o no, por el ambiente politizado de la época. En nuestro medio se desarrolla por tanto una tradición por la sátira política, contra las formas/contenidos de hacer política y de los políticos.

Cada partido tenía su medio o espacio de propaganda, y cada partido sus periodistas de oficio, bien pagados, que cumplían al pie de la letra las demandas del dueño del medio, que recibía su parte en esta lucha política.

Y muchas caricaturas –sin conciencia de ello por parte del común de los panameños– incidieron en su formación política y hasta en el resto de la mal llamada *opinión pública*, que en realidad es la opinión de los dueños de la prensa, la radio y restantes medios de comunicación.

Entre los primeros caricaturistas, tenemos a:

Carlos Mouynes Vallarino

Caricaturista panameño de padre francés y madre panameña, nieta del general Tomás Herrera. Educado en España en música y artes, labora como cajero en la casa comercial de Carlos W. Müller, llamada La Mascota; inicia sus primeros dibujos en la revista *Nuevos Ritos* dirigida por el poeta Ricardo Miró (1908) ya sea para ilustrar una portada o unos versos. La revista *Nuevos Ritos* nos dice: «Desde muy joven se sintió atraído por el arte y la música, faenas que cultivó a lo largo de su vida. Siendo aún muy joven, Mouynes abandonó con su familia esta tierra donde nació y fue a radicarse en Barcelona, en donde permaneció por espacio de diez años. Su temperamento, naturalmente artístico, se refinó en aquel ambiente de arte y de modernismo, y sin estudios serios, dando al arte los ratos que le dejaban libres sus muchas ocupaciones. [...] Hoy lo mismo que ayer, en los ratos de ocio que le dejan sus delicadas funciones de cajero de la importante casa de comercio de don Carlos W. Müller La Mascota, toma el lápiz y con cuatro líneas precisas nos dibuja una caricatura genial, una ilustración para unos versos o una carátula para la revista. [...] Es, pues, de justicia que digamos que el espíritu artístico de Carlos Mouynes, ha contribuido en mucho al cambio favorable que cada día se opera en *Nuevos Ritos*, que complace en recordarlo así».

Durante su estadía en Barcelona hizo una gran amistad con el poeta Ricardo Miró, a quien le dibujó una excelente caricatura vestido de torero. Fue el primer gerente de la Caja de Ahorros de Colón. Diseñó el «Monumento a la madre», ubicado en la avenida principal de la ciudad.

Carlos Bertoncini

Dibujante italiano, es quien dibuja la propuesta de palacio municipal, y elabora los dibujos de la «Guía directorio de la Ciudad de Panamá», editada en 1906 en los talleres de Chevalier-Andreve & Cia, y elaborada por los señores Pastor Jiménez y Diocleciano Ramos García. Se dedicó a enseñar dibujo, en la Escuela de Música y Declamación.

Labora en la revista *El Niño* (1919), dirigida por los maestros Octavio Méndez Pereira y José Daniel Crespo. Es una revista de chistes, algunas caricaturas, cuentos, consejos: en fin como dice su encabezado un semanario infantil de educación y recreo; su primer número data del 18 de agosto y dura dos años. Con esta publicación se une la caricatura a la niñez panameña, y deja el monopolio adulto[2]. Y es que la literatura infantil no es un género menor, por considerarla así muchos padres y maestros, están hoy lejos de la lectura y la enseñanza de sus hijos, mas aún algunos consideran este arte comunicativo junto a la caricatura como metáfora de la infancia.

También hace caricaturas en la nueva revista para niños *Tito* (1932), dirigida por la maestra Otilia Arosemena, continuadora de sus antecesores, con más dibujos y consejos, y en 1942 en la revista *La Prensa Ilustrada*, con caricaturas de artistas extranjeros sobre la temática de la guerra mundial. La misma se edita en Panamá.

Albero Pallete-Varas

Calígrafo, pendolista, dibujante, caricaturista, era un maestro en la decoración y confección de carros alegóricos del carnaval y en las orlas para diplomas. Abrió los ojos en Guayaquil, arriba al istmo el 11 de noviembre de 1918. Se casa con la panameña Emma Dausane Arosemena. Labora con Roberto Lewis en varias ramas del arte. En 1930 Pallete-Varas dibujó al artista ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta, radicado por esos días en nuestro país, reprodujo a plumillas viejos rincones panameños. Aguilera reunió las excelentes plumillas en un álbum, en cuyo prólogo aparecen dos caricaturas del artista, visto por Pallete-Varas y por De Pool. Pallete-Varas falleció el 21 de mayo de 1983 en Perú.

Reinaldo De Pool

Caricaturista panameño, nacido en Curaçao en 1899, hijo del diplomático y profesor de esgrima, pintor, escultor, fundador de revistas doctor John De Poll (1873-1947), quien encalla en Panamá hacia 1920, luego de un periplo por varios países del continente, y se encarga del taller de fotograbados de la *Estrella de Panamá*. Su padre, educado en Venezuela, sirvió a varios presidentes de ese país, radicándose después en varias naciones. Sus hijos Reinaldo y Ernesto continúan la industria del fotograbado y dibujos ilustrando diarios y revistas. De 1939 a 1940 Reinaldo labora como caricaturista del diario *Star & Herald*, participa en las exposiciones pictóricas celebradas en el Institu-

to Nacional con sus caricaturas, ya que también se dedica al dibujo comercial para vivir; obteniendo menciones honoríficas.

A su padre, quien se nacionalizó panameño cinco años antes de su muerte a los 74 años, se le *acusó* de fomentar el cine en nuestra conservadora realidad a través de sus carteles.

Melitón Castro

Caricaturista y pintor panameño, nacido en calle 14 Santa Ana en 1912. Fue alumno del pintor Roberto Lewis en la primera Academia de Pintura, por cuatro años junto a Vivaldi, Cedeño y Silvera. Ha ganado varios premios internacionales y muchas de sus caricaturas costumbristas y pinturas son bien cotizadas en Suramérica; la mayoría de sus caricaturas han aparecido en el suplemento de la revista *Épocas* de la década del cuarenta[3].

Se radicó en Chitré, denunciando el abandono del interior y las injusticias contra el campesino; allá en julio de 1950 hizo su primera exposición de caricaturas Su personaje principal fue Tiburcio –hombre humilde del campo que denuncia los males gubernamentales contra ese sector– aparecido en las décadas del cuarenta y del cincuenta en las revistas *Épocas* y *Mundo Gráfico*. En 1950 se edita el semanario *Tiburcio*, a cargo de Tito del Moral Jr.

Él mismo nos dice: «Me inicié como caricaturista a los trece años –le impactaron los sucesos de 1925 del movimiento inquilinario–, era caricaturista político, caricaturizaba a varios personajes, como Ricardo Miró, a quien le agradó su caricatura y me premió con un libro autobiografiado. [...] Mi primer trabajo permanente fue a través de mi personaje Nico, que representa al campesino panameño, en la revista *Épocas* y el *Panamá América* y finalmente en *El Gráfico*. [...] Durante muchas décadas una clase social manejaba el país y no es hasta seis o siete años que la situación ha ido cambiando poco a poco». También destaca como buen fisonomista; por ejemplo: «Mi recuerdo de Ricardo Miró. Vemos al insigne poeta erguido dentro de su traje de corte irreprochable, tocaba la melenuda cabeza con el sombrero de paja dura a usanza de la época. Cabalgando sobre la recta nariz los grandes lentes circundados por gruesos aros de carey: la corbata negra, en lazo casi siempre, caída sobre el pecho, y en la boca la boquilla de nácar o de marfil en la que humeaba perennemente el cigarrillo. Y, sobre todo, aquel invariable, inevitable bastón de gruesa empuñadura que daba a su figura singular una presencia inconfundible de gran señor».

Manuel Antonio Salas

Artista ecuatoriano, Bachiller en Filosofía y Letras del Colegio Nacional Vicente Ricafuerte y estudios superiores en la Escuela de Bellas Artes de Quito. Llega a Panamá en 1942, donde hace caricaturas para la revista *Épocas*, luego pasa a laborar, tras gira artística por Suramérica en 1945, al semanario *Mundo Gráfico* donde continúa haciendo caricaturas magistralmente y retratos caricaturizados de personajes como; Carlos Eleta (*Mundo Gráfico* del 16 de enero de 1943) y también se puede apreciar su destreza en el *art deco* en las portadas e interiores (el 13 febrero atrás y el 1 de mayo portada) Obtuvo mención honorífica en el Primer Salón de la Caricatura, organizado en la Universi-

dad de Panamá, en septiembre de 1982[4].

Ricardo Marín

Caricaturista español, proveniente de Cuba en 1941 aterriza en Panamá, donde pensaba quedarse unos días y se quedó tres años. Salió de España, ante la derrota de los republicanos en la guerra civil (1936-1939). Labora en el semanario *Mundo Gráfico* de Samuel Lewis, por cerca de tres años, hasta partir a mediados de 1944, rumbo a México, dejando a varios entusiasmados por el manejo del humor político caricaturesco. Se afirma que fue el promotor de la página de ese semanario llamada «Buen Humor», que contenía caricaturas y chistes; también se afirma que trató de editar una revista de humor gráfico llamada *La Risa*.

Eudoro (Lolo) Silvera Castillo

Caricaturista, escritor, músico, arreglista, cantor, pianista y pintor chiricano, nacido en David el 7 de mayo de 1916; se afirma que la moderna caricatura viene a nuestra realidad por él. Se le considera el *padre de la caricatura panameña*. Egresado del Instituto Nacional de Bachiller en Ciencias y Letras y maestro de enseñanza primaria (1935), sigue estudios de pintura con los maestros Roberto Lewis y el español Francisco Vallarín en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Con Morris Kantor, Peppino Magravite y Sidney Delevante estudia pintura y escultura en el Cooper Union Institute de Nueva York (1942) y en la Juillard School of Music, especializándose en canto de *Lieder* y tenor (1947). Su primera exposición la realiza en esa ciudad en 1947, pero antes de todo esto era caricaturista político, que edita sus primeros dibujos en los diarios *La Hora*, el *Panamá América*, y finalmente en *Crítica* y el *Expreso*, todos propiedades de la familia Arias, y su fundador el ex presidente Harmodio Arias. Al regresar al país funda la revista *Tierra y Dos Mares* (1952).

En 1955 y 1957 expone en la Unión Panamericana de Nueva York. Por estos años elabora sus caricaturas para la revista *Siete*, hasta llegar a ilustrar, entre 1959 y 1967, en las minirrevistas *Viernes* y *Tribuna Pública*. En 1960 parte a Estados Unidos como asistente del director de artes visuales de la OEA, en 1962 gana beca de Alemania Federal para estudiar en la Academia de Artes Plásticas de Munich (Akademie der Bildenden Künste) con el profesor Lohwasser, aprende litografía, grabado en metal y con Tiermann en plástico (1963).

A su regreso en 1967 es profesor de la Escuela Nacional de Pintura, en 1971 profesor del Instituto Nacional de Música y el Conservatorio Nacional de Música hasta jubilarse en 1976. Ha participado en concursos internacionales como el de São Paulo, la Internacional de Pittsburg, la Gulf Caribbean, la del Museo de Houston, Texas, la Esso Standard Oil, La Carnegie, la Bienal Hispanoamericana de Pintura y Grabado, la Artist Gallery, South American Gallery, Sinfonía de París y en la Bienal de Bogotá donde gana mención honorífica. Ha ganado tres concursos de pintura Ricardo Miró, dos en primer lugar y uno en segundo.

No había revista o periódico que no comprara sus caricaturas. Especializándose principalmente en la caricatura política, desde una perspectiva na-

cionalista, antimperialista y humanista. «La caricatura fue un instrumento de la lucha política, y desde los linotipos se echaba leña al fuego de los odios partidistas».

Ha expuesto en las principales capitales del mundo, y ha sido galardonado con premios y condecoraciones tanto en el ámbito internacional como nacional. Artista completo, no solo ha cultivado el arte pictórico y la caricatura; también canta y escribe cuentos, novelas y poesías. Hoy tiene 91 años. Se confiesa: «Descubrí mi pasión por el arte a los quince años. [...] Fue entonces cuando conseguí que el diario bilingüe *The Panama American* publicara mis primeras caricaturas (en 1934, luego le siguieron los diarios: *El Día*, *El Panamá América*, *La Nación*, *El Informe Diario*, *La Crítica*, pero sobre todo en *La Hora*). [...] A los veinticuatro ya tenía mi primer cuadro firmado y llevo vendido miles ya que no llevo la cuenta. [...] En los Estados Unidos me casé y me fue mal, regresé a mi país. [...] Nunca recibí una denuncia, pero sí había gobiernos que mandaban a sus detectives y rufianes a disparar sobre nuestras cabezas. [...] Jamás tuvieron la intención de matar a nadie, sino de asustarnos... de todos los gobiernos a los que más le di palo fue el de Remón... era el más grosero de todos, puso a los presidentes que le daba la gana y luego se puso a sí mismo».

A Eudoro Silvera, la oligarquía lo mantuvo en el ostracismo porque él siempre le sacó sus trapos sucios a esa burguesía antinacional y vendepatria, asesina y corrupta, por su caricatura de denuncia, social, nacionalista, ética y hasta revolucionaria, se le privó en más de una ocasión del reconocimiento debido a su talento y no gozó del brillo que otros con menos talento y menos capacidad sí gozaron por su servilismo y sus posiciones genuflexas.

De él ha dicho Revilla Argüeso: «Quien quiera conocer cómo era el istmeño medio de esas décadas, basta con que estudie esos dibujos de Lolo Silvera (de las décadas del cincuenta al setenta), pues destaca por su picardía, y situaciones tragicómicas, con personajes humildes y políticos de turno. [...] Con él se puede decir que inicia la fase de la caricatura panameña con recursos propios, sin tomar nada prestado a nadie, logra construir la memoria de la infancia y la adultez –a través de una picante, mordaz, e inteligente lectura de sus caricaturas–, a muchas generaciones de panameños. Cabe señalar que entre Lolo y el pintor y caricaturista Malanga (Manuel Meneses) que estudió en Cuba y aprende de los caricaturistas cubanos a hacer publicidad a través de carteles, se tiende el puente generacional al convertirse estos en maestros generacionales de artistas y caricaturistas».

Desde los inicios de la República, hasta la década del sesenta no existía ningún artista dedicado exclusivamente a la caricatura. «Yo caricaturizo para no salir a tirar piedras ni balas a la calle; con mi dibujo golpeo más». Indudablemente, con Lolo se inicia el camino de divorcio de las influencias estadounidenses para entrar en la imagen gráfica a lo panameño.

Existe el prejuicio generalizado que la caricatura es una manifestación del traspaso de la vida cotidiana al plano político, la verdad es que nunca la vida cotidiana se ha divorciado del plano político, lo que pasa es que su carácter

marginal, ha provocado esa visión falsa y sesgada de la realidad al ciudadano común.

Con Silvera se crea un lenguaje propio para una generación, el hombre del barrio se ve reflejado en sus caricaturas, en sus ironías, se desquita a través de esas gráficas donde se plasma la realidad, se resiste, se critica. Las frustraciones y los valores del panameño de la calle, del hombre de a pie se reflejan en los comentarios, en los relajos, en los movimientos que tienen plasticidad tanto en los momentos de hacer política como de hacer la vida diaria, el día a día de la cotidianidad.

La caricatura se enfoca dentro de la confrontación bipartidista entre gobierno y oposición, es decir, un conjunto de partidos neoliberales y liberales renovadores, todos en franco proceso de descomposición y que tienden a degenerar en una confrontación, en la que el pueblo es convidado de piedra (y se caricaturiza como Liborio, Petrolón etc.).

Otra característica es que la misma caricatura tiende a ridiculizar, a exagerar los exabruptos del poder, del caudillo, del personaje en cuestión, ironizar situaciones y provocar un efecto político directo.

La mayoría son de signo positivo, y aquí la mentalidad del dibujante se deja sentir y trata de ser fino en el humor al punto de que cae en la elegancia del humor, como estilo de hacer –nuevo– de la política panameña.

Como parte integral de la mentalidad política panameña, estas imágenes están relacionadas con el discurso invisible y el discurso hablado, y sirve como instrumento complementario de combate al primero y viceversa.

Los sectores a los que va dirigido el mensaje –el pueblo y las élites partidistas– asumen una actitud intolerante, y en mucha ocasiones recurren a la amenaza o a la violencia a través de sus grupos de maleantes, varilleros contratados a sueldo y que reciben el mote de *Pie de Guerra* (grupos paramilitares).

Todo ello fue un proceso de incubación de las conciencias, predisponiéndolas a la pelea y luego sacar un saldo a favor o en contra, donde las élites negociaban sentados sobre los cuerpos del pueblo, convidado y peón de las pasiones políticas bastardas de la llamada *República de los primos*, y que aún subsiste. El conservatismo, aliado tradicional de la Iglesia, construye una leyenda negra de liberalismo como partido anticristiano, ateo, masón y pecaminoso, cuya doctrina había sido condenada por el Vaticano. Estas imágenes se impregnaron del imaginario conservador.

La transición: de la década del cincuenta a la del sesenta

La prensa hablada y escrita jugó un papel determinante en la gestación de la mentalidad de intolerancia y en la proclividad a la violencia. La responsabilidad de un periodismo que responde a caciques y caudillos, representando a sus adversarios políticos como *enemigos* irreconciliables, injuriando la honra de personas honorables o de estimada reputación, mientras que a los verdaderos culpables o responsables se les oculta, ha provocado un clima de intolerancia que busca la confrontación entre los bandos políticos.

Diarios como *El Panamá América*, *La Hora*, *El País*, *La Nación*, *La Estrella de Panamá*, *Federación*, etc. fue-

ron los medios por los que se propagó un tipo determinado de pensamiento, imaginario político o de mentalidad política hegemónica que se traduce en agresiones escritas, caricaturas, editoriales duros, titulares golpeadores que alimentan la atomización, el sectarismo, la fragmentación, los odios superfluos, etc.

Las necesidades de las clases dominantes en pugna obedecen más a su deseo de tomarse el Estado botín que a darle soluciones al país o a determinado proyecto. La mayoría de las elecciones son fraudulentas, y el saqueo se generaliza con un par de obras de carácter populista.

El dibujante por ende trata de distanciarse, pero en este período es obligado a sumarse al carro de agresiones de un bando contra otro, convenciéndose y autoconvencido de estar en el sitio y el lugar adecuado y justo.

Así observamos el lenguaje acusador, agraviante, y hasta en las líneas editoriales se observa la semejanza y correspondencia entre el dibujo y el resto del periódico.

El mensaje a través del signo es directo, sin ambages, va al ataque sabiendo lo que se busca; por eso el ataque, la respuesta del *otro* no se hace esperar y en muchas ocasione actuaban los *pies de guerra* o la misma policía.

Los dibujantes no usaban seudónimos, todo el mundo sabe quién hace las caricaturas políticas, usan sí –en algunas ocasiones– apodos que le vienen desde la infancia. Como la lucha es directa, abierta, no vale esconderse, mejor es dar la cara, opinan los mismos luchadores políticos de esos tiempos.

Eso demuestra –culturalmente– hombría, machismo, valentía, fuerza, capacidad. Las denuncias de corrupción, inmoralidad, fraude, comunismo, nepotismo, doble moral, clientelismo, son los temas más usados por los medios y sus artistas.

A los líderes políticos como Remón, se les representa, muchas veces como un cerdo, un animal armado, un gánster al que debía temérsele por ser imprevisible. Chiari, como adalid del civilismo, un dechado de virtudes en oposición al gordo Remón, pero en otras, principalmente del diario de Remón, era presentado como un civil blandengue, sin criterio y mandadero de cualquier postor que pagara el precio. Y al caudillo Arnulfo se le presenta con una sonrisa cínica, pícara, un hombre ambicioso del que no se sabía cómo amanecería si con insultos a sus copartidarios o demostrando siempre su rostro oculto, imprevisible y hasta de locura mesiánica.

La intencionalidad política partidista –como afirma Darío Acevedo Carmona– de las caricaturas era evidente, el contenido simbólico de las imágenes es coherente con una dinámica previa que va preparando espiritual, anímica y mentalmente a los partidos para la acción violenta. La caricatura contribuye a la exacerbación de las pasiones al estimular las visiones excluyentes y el clima de intolerancia, al dar a entender que con *el otro* es imposible la convivencia.

Es importante conocer y estudiar las actitudes y la mentalidad previa a cada episodio violento y se encontrará allí en algún lugar la influencia de los medios y sus dueños, aliados de Estados Unidos en la llamada *guerra fría*.

La eficacia del discurso y de la men-

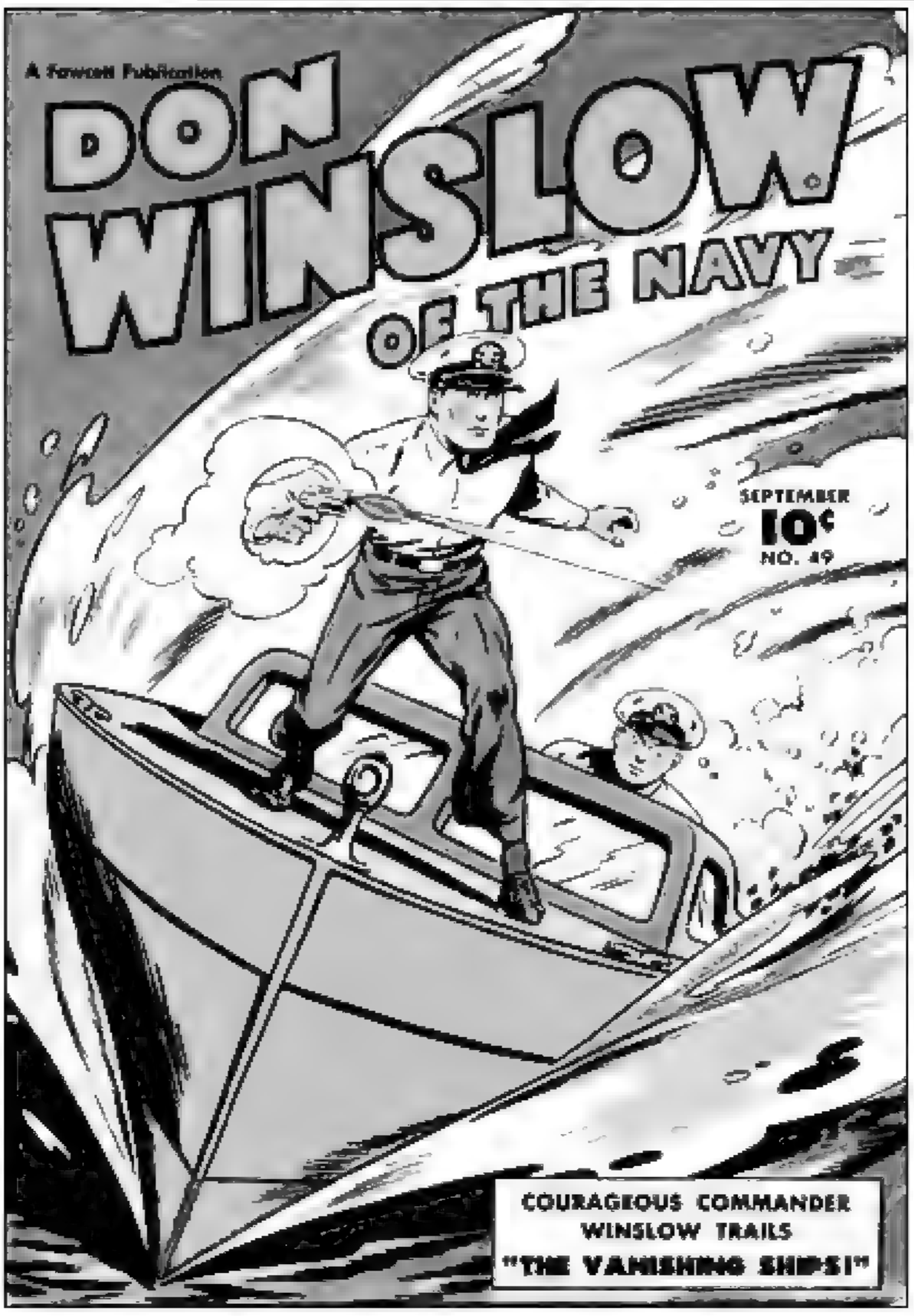


Figura 1: Portada del número 49 de *Don Winslow of the Navy* de la década del cuarenta.

talidad excluyente y hegemónica, la tarea destructiva de la imagen del *otro* comparte la autoafirmación, la sobrevaloración y afinación de la imagen propia.

La retórica de la agresión, de la confrontación acusa al *otro* de ser lo más negativo, lo más cruel, lo criminal mientras que el resto son los *buenos*.

En medio de esta realidad aparece la primera historieta panameña, realizada por un estadounidense, llamada «Don Winslow salva el Canal de Panamá» (Don Winslow of the Navy).

La historieta panameña

La tira cómica de prensa ha sido el formato por excelencia por el cual se ha desarrollado en nuestro medio y, estoy seguro que en otros, la caricatura en general. Desde la década del veinte hasta nuestros días dos diarios han representado los intereses económicos principales (comercial y ganadero): *La Estrella de Panamá* y *El Panamá América*. Estos diarios han insertado la tira cómica estadounidense, de mínima frecuencia, con su consecutiva expresión de una idea: el tema, el nudo y el desenlace, en tres o cuatro viñetas. Las primeras aparecen en el suplemento dominical, para deleite de grandes y chicos.

Los primeros intentos, los realiza Lolo Silvera, pero es el estadounidense Frank V. Martinek, quien publica la primera historieta en Panamá en el diario *The Star & Herald*, en la sección inglesa, a partir del 31 de agosto de 1952.

El guión dice que dos siniestros saboteadores, al servicio de un espía llamado Scorpia, pretenden destruir el Canal. Don Winslow, veterano oficial de Inteligencia Naval de Estados Unidos, se lo impide, deteniendo la conspiración y salvando el Canal. La historieta duró tres meses e incluyó a personajes reales como al capitán W.S. Parsons, de la armada de ese país estacionado en el Puerto de Cristóbal, al periodista local Luis Noli.

Martinek sirvió en la armada de su país y luego laboró para el FBI por cuatro años. Esta primera historieta panameña se enmarca en los tiempos de la *guerra fría* (1946-1991) desarrollada por Estados Unidos y sus aliados

contra la Unión Soviética y el campo socialista.

Frank V. Martinek (1895-?) escritor y novelista estadounidense, nacido el 15 de junio en Chicago, Illinois, laboró como periodista del *Chicago Record Herald* desde 1910. Fue agente especial del Departamento de Justicia (1921-1925) y asistente del vicepresidente de la Standard Oil Company de Indiana desde 1925. En la primera guerra mundial sirve a su país como marino dentro de los servicios de inteligencia, logrando ascender a comandante naval en reserva (1917-1921). Su obra principal es la historieta «Don Winslow of the Navy» (1934-1955) dibujada por León A. Beroth (1905-?). Publica la saga como novela: «Don Winslow Face to Face with the Scorpion» (1940-1943). Originalmente su historieta fue publicada en libro, pero el publicista coronel Knox del *Chicago Daily News* logra publicarla como tira cómica a partir de mayo de 1934 (aunque la primera parte aparece en *The New York Sun* el 5 de marzo). Knox fue nombrado después secretario de la armada naval. También la historieta fue llevada a la radio por la cadena azul de NBC a partir del 19 de octubre de 1937 hasta el 5 de octubre de 1942. En 1934 se agremia en el sindicato Bell.

Leon A. Beroth (1905-?), dibujante estadounidense, estudió en el Instituto de Arte de Chicago, laborando en arte comercial, como ilustrador, pintor y artista. Desde marzo de 1934 a julio de 1955 fue el dibujante de la serie de historieta «Don Winslow of the Navy».

Figura 2: Viñetas de «Comandos & CIA» por Dirk Ortega publicada por entregas en los primeros números de *La Plancha*.

La Plancha (1977-1978)

Es una publicación al mejor estilo *underground* panameño, sino la primera de este tipo del mundo culturoso que trata de romper con los valores tradicionales. Es editada en diciembre de 1977 por un grupo de jóvenes revolucionarios vinculados al Grupo Experimental de Cine Universitario (Gecu), fundado en septiembre de 1972 al calor del proceso cívico-militar iniciado por la alianza en pro del rescate de nuestra soberanía nacional.

En ese esfuerzo editorial y cultural transformador se unen los hermanos Ortega Santizo, los Martínez, con el apoyo de José de Jesús Martínez, Marcial Arias, Bashuto (Winston Churchill James), Moisés Pascual, Basilio Acosta, Ángel López, Jaén Llamas, Chigoré, Enrique Chuez, y Ologuaidi entre otros que están unidos en el proyecto de Taller Cultural Panamá.

En el primer número encontramos la

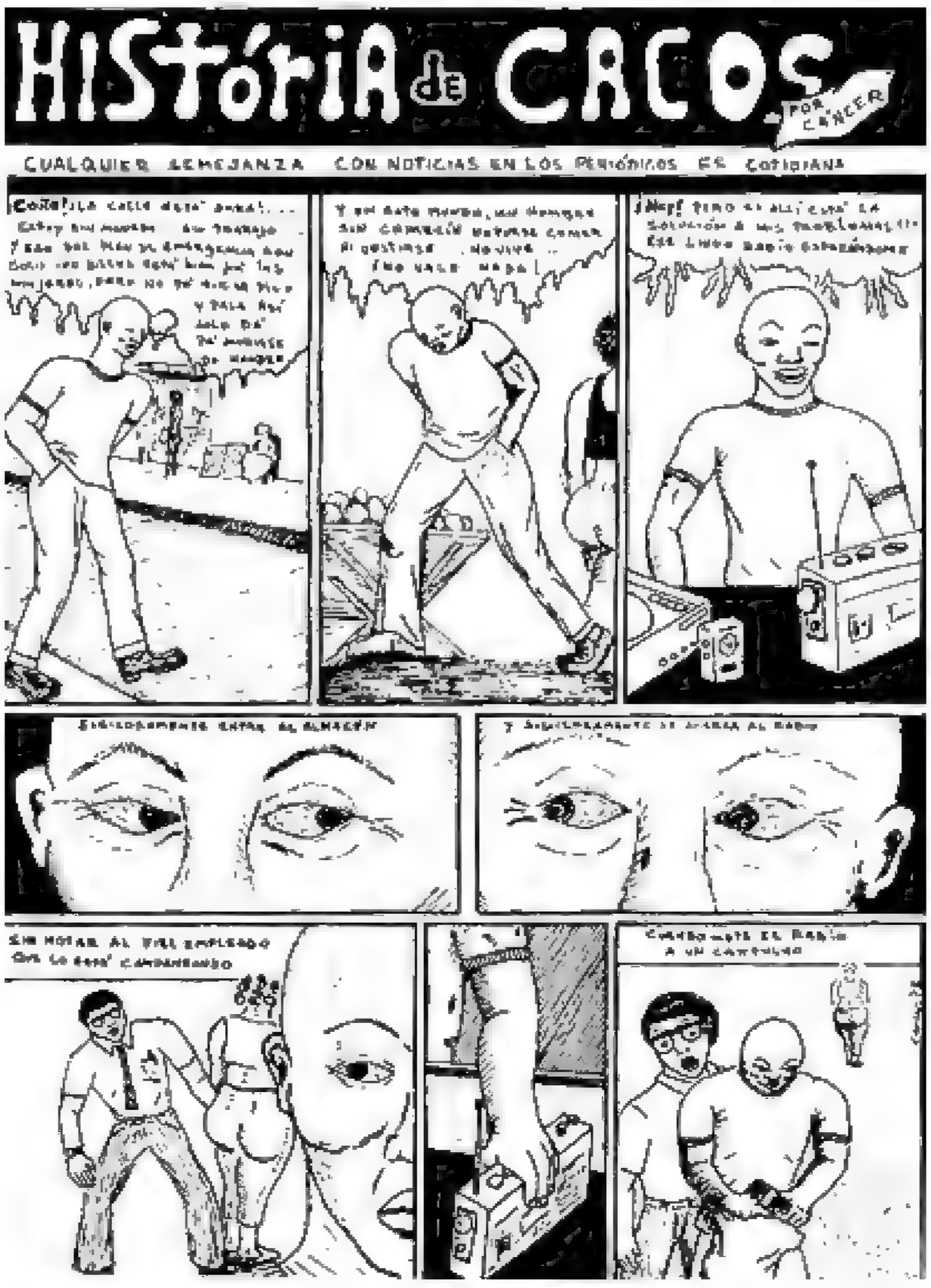


Figura 3: Página de «Historia de cacos» por Ignacio Ortega Santizo (Cáncer) publicada en el número 2 de *La Plancha*.

historieta de Dirk Ortega (hermano menor de los hermanos Ignacio y Virgilio Ortega Santizo, ambos fallecidos en el 2007 y 2008 respectivamente) llamada «Comandos & Cia». En el segundo número de mayo de 1978 está su continuación, y además aparece la historieta del hermano Cáncer Ortega Santizo (Ignacio Ortega S.) con el nombre de «Historia de Cacos»: el primer esfuerzo serio de hacer historieta en Panamá.

Es importante destacar que la revista es manifestación de todo un movimiento cultural renovador de nuestras estructuras identitarias, una rareza en la fauna abigarrada de nuestra forma y representación de hacer industria cultural, y por ello se adscribe además al movimiento muralista de la década del setenta, muy a tono con el despertar de nuestros pueblos, que luchan contra las oligarquías militarizadas aliadas de Estados Unidos.

En la década del setenta surgen en América Latina varias perspectivas que introducen al cómic dentro de sus marcos de análisis. Este ensayo compara la visión crítica antimperialista de Dorfman y Mattelart frente a la creativa literaria de Cortázar. Recorre los textos clave de ambas visiones –«Cómo leer al pato Donald» y «Vampiros multinacionales»– tratando de comparar su dimensión expresiva y sus esfuerzos por criticar la sociedad del momento. Para Dorfman y Mattelart los cómics Disney fueron un espacio de rechazo, mientras que para Cortázar el cómic de Fantomas articuló un espacio narrativo lleno de posibilidades creativas que le ayudó a inventar un discurso profundamente comprometido con los dramas de la sociedad, del cual tenemos en nuestra tierra a sus representantes, como:

Ignacio Ortega Santizo (Cáncer)

Artista visual, músico, poeta y cuentista nacido en la ciudad de Panamá en 1950, fallece el 14 de julio del 2007. Egresado del Colegio San Agustín, realizó estudios de Sociología en la Universidad de Panamá y de música en Brasil. Fue uno de los fundadores del movimiento musical y muralista revolucionario Taller Cultural Panamá, que editó la revista *La Plancha*, y del grupo musical que busca la sonoridad para el movimiento cinematográfico del Grupo Experimental de Cine Universitario (Gecu), ambos fundados en la década

del setenta. Líder del grupo musical Trópico de Cáncer, ahí logra componer y grabar varias piezas que se incorporan a la nueva canción de protesta latinoamericana Sale de su cantina «América Latina», primer LP del grupo. También destaca con sus tiras cómicas en el semanario *Universidad* con sus personajes Kafá, y Grotesk. Sus libros de cuentos son: «La cabeza del cangrejo» (Panamá, 1992) y «Encuentros fugaces» (Panamá, 2007).

Alfredo (Wilfi) Jiménez Vélez

Publicista, productor audiovisual, periodista y caricaturista, nace en ciudad de Panamá en 19 de junio de 1933. Comienza en el mundo de la caricatura desde su etapa estudiantil en el Colegio La Salle; con su amigo Julio Rovi editan el periódico estudiantil de caricaturas *El Bocón*, hecho a mano y del cual logran cinco ejemplares. Estudia arquitectura en la Universidad de Panamá con los maestros Juan Manuel Cedeño y Herrera Barría, pintura, dibujo y todo lo que debía conocer de arte.

Su primer trabajo como caricaturista lo inicia en los primeros años de la década del cincuenta en el diario *El País*, propiedad de Samuel Lewis Arango, y en *Mundo Gráfico*. Aunque según Víctor Ramo –uno de sus discípulos– se inició como reportero en el diario *La Nación*, y su primera garza es publicada el 1 de octubre de 1968 en el diario *El Mundo*. Antes había publicado caricaturas en *La Estrella de Panamá*, *Mundo Gráfico* y otros periódicos de esos tiempos.

En 1965 edita como estudiante universitario *La Iguana*, semanario humorístico; su primer personaje definido es la Garza (1968), rememoración de las

¡YA LLEGO!
EL AJÍ
25¢
QUINCENARIO PICANTE
VUELVEN LAS GARZAS
¡AL FIN LLEGO EL CAMBIO!
AHORA A DISFRUTAR DE LA PILETA!
SUMA ROYOGARZO QUE EL CAMBIO ES CON CONTINUIDAD!
LO QUE PANAMA ESPERABA, PIDALO EN SU PUESTO DE VENTAS

Figura 4: Página de Alfredo (Wilfi) Jiménez Vélez.

que se encuentran en el Palacio Presidencial. Laboró en el diario *La Prensa* no solo como caricaturista, sino como director de información y redacción, y finalmente queda como director del semanario *Quiubo* y el tabloide *El Ají* –en la década del ochenta y principios de la del noventa– de muy temida acogida. Revilla Argüeso afirma que «es agudo, puntilloso, poco cáustico... maestro de lo cotidiano».

Pero su fama de humorista se asienta cuando se convierte en experto ornitólogo al crear «La pileta de las garzas», que aún revolotean por nuestro medio y que se han convertido en un ícono del diario *La Prensa*. Para él, más que sentido de humor hay que te-

ner tolerancia para aceptar la burla que ella encierra. Todos solemos tener buen sentido del humor hasta que la risa es a nuestra costa.

Carlos (Chic) Martínez

Artista panameño nacido el 3 de noviembre de 1936. Estudió Arquitectura en la Universidad de Panamá, su maestro fue Juan Manuel Cedeño. En 1958 lleva a cabo su primera exposición de caricaturas en la Caja de Seguro Social; las mismas han sido reproducidas en los principales diarios del país: *El Sol*, *Panamá América*, *El Mundo*, *Expreso*, *El Día*. Ha creado varios personajes, como Petrolón (Matutino) Ipatcito (IPAT, Instituto Panameño de Turismo, y los de corte más político como Loti, Salcita, Vecino de arriba, Las Nonecas, pero indudablemente el más popular es Petrolón, pedigüeño, socarrón que también ha sido reproducido en *La República*. Considera a Eudoro Silvera como su maestro. Gran admirador de Niko Lursen, valioso caricaturista de origen cubano, quien laboró por varios años en el diario *La Crítica* y quien fuera el creador de la recordada serie «Radio Bemba».

Eduardo Cerrud

Artista panameño de la caricatura nacido en Ciudad de Panamá en 1947. Graduado de arquitecto en la Universidad de Panamá en 1977, publica sus caricaturas en revistas y periódicos sobresaliendo en la *Estrella de Panamá* y *La Gaceta Financiera*; destacó en el Cuarto Salón de Caricatura organizado por la Universidad de Panamá.

Fernando (Peña) Morán

Caricaturista panameño, artista de la pluma humorística nacido en Panamá el 11 de junio de 1950; su maestro fue Juan Manuel Cedeño, en la Escuela de Artes Plásticas y de Herrera Barría; también estudió arquitectura en la Universidad de Panamá. En 1973 comienza a dibujar en los diarios de la Editora Renovación. S.A. (*El Matutino*, *La Crítica*, y *La República*) una serie de historietas de corte histórico con las figuras de Victoriano Lorenzo, Belisario Porras, Bayano, etc., pero sobresale por sus caricaturas cotidianas con fuerte sentido patriótico y fuerte crítica socio-política hacia el gobierno cívico-militar aunque en sentido constructivo. En 1980 hace la primera caricatura para *La Crítica*, donde pone al asilado Sha de Irán en una intervención quirúrgica realizada en Panamá, que le abre definitivamente las puertas en esa empresa del gobierno.

«Llevo veinticuatro años en este oficio, y me inicié como un ilustrador para portadas de revistas o dibujos de fichas y trabajos de arquitectura, entré a la caricatura de forma accidental... para este trabajo se debe aprender a desarrollar los temas, luego ir simplificando las partes medulares de un contenido hasta dar el significado en un dibujo gráfico y esto se gana con la experiencia... el profesional de la caricatura debe dominar el tema, para saber cómo desarrollarlo, buscando el punto que pueda ayudar sin perder el sentido del contenido, donde explique claramente el tema y que tenga ese toque de humor».

Fue profesor asistente de Diseño Gráfico en la Universidad de Panamá y se graduó de periodismo en la Facultad de Comunicación Social; actualmente es profesor de Expresión Arquitectónica de la Facultad de

Arquitectura. Hoy continúa caricaturizando para *La Mira* (semanario que se edita desde el 2004 con *El Siglo*, diario donde lleva trece años de fecunda labor). Ha ganado el VII Premio Nacional de Periodismo, por la Fundación Forum de Periodistas (2004) y en el 2000 el Premio Nacional de Caricatura, otorgado por el Colegio Nacional de Periodistas de Panamá. También ha participado desde 1998 en concursos internacionales como la Ciespal, ocho años en un concurso internacional en Madrid con la Universidad de Alcalá de Henares, y otro latinoamericano que se realiza cada año en periódicos de Brasil y Colombia. También ha ganado premios en 1996 y 1997 por sus portadas en el periódico humorístico *El Camaleón* (hoy *Cáscara News*, como prolongación del programa de humor teledirigido).

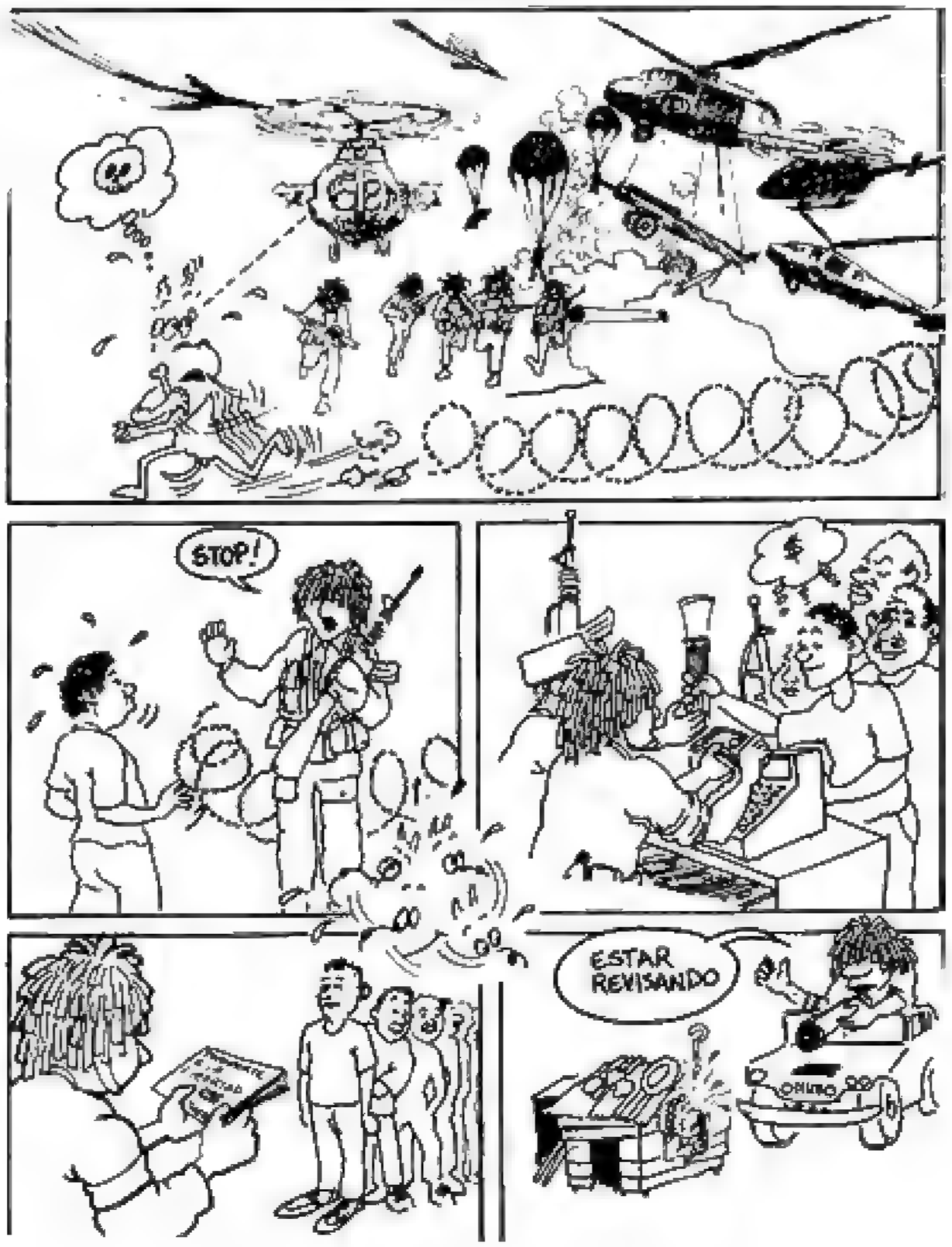


Figura 5: Página de «Buaycito» por Tarcisio Valdés Bosch Jr.

Tarcisio Valdés Bosch Jr.

Caricaturista e historietista, nacido en Panamá. Inicia en el oficio del lápiz y el borrador en 1968, siendo estudiante de Arquitectura, para el periódico *El Sol* de la editorial El Mundo, propiedad del ingeniero y político David Samudio. Otras aparecieron en *El Mundo* y *El Día*. Usa para entonces el seudónimo de TV-jr. Arquitecto de profesión, ganador de uno de los premios que otorga la Sociedad Panameña de Ingenieros y Arquitectos, en 1988 logra una beca con la cual estudia una Maestría de su carrera en España.

Este viaje logra aprovecharlo para editar en Madrid, junto a otros caricaturistas, una revista de historietas y caricaturas a inicios de la década del noventa. A su regreso siguió haciendo historietas para la revista *Momento*. Por su parte, otro Valdés –Humberto– hace caricaturas e historietas para la revista *Este País* –antes *Diálogo Social*– creando su personaje «Buaycito» (1990), un perro que ve la vida de manera muy particular, rescatando los valores más dignos del ser panameño. Con este personaje edita el primer *paquín* (fanzine), donde sobresale su oposición patriótica a la invasión estadounidense de 1989.

Eduardo Pérez

Caricaturista (Panamá, 1950). Licenciado en Arquitectura por la Universidad de Panamá (1976); cursos de Xilografía, Fotograbado y Graba-

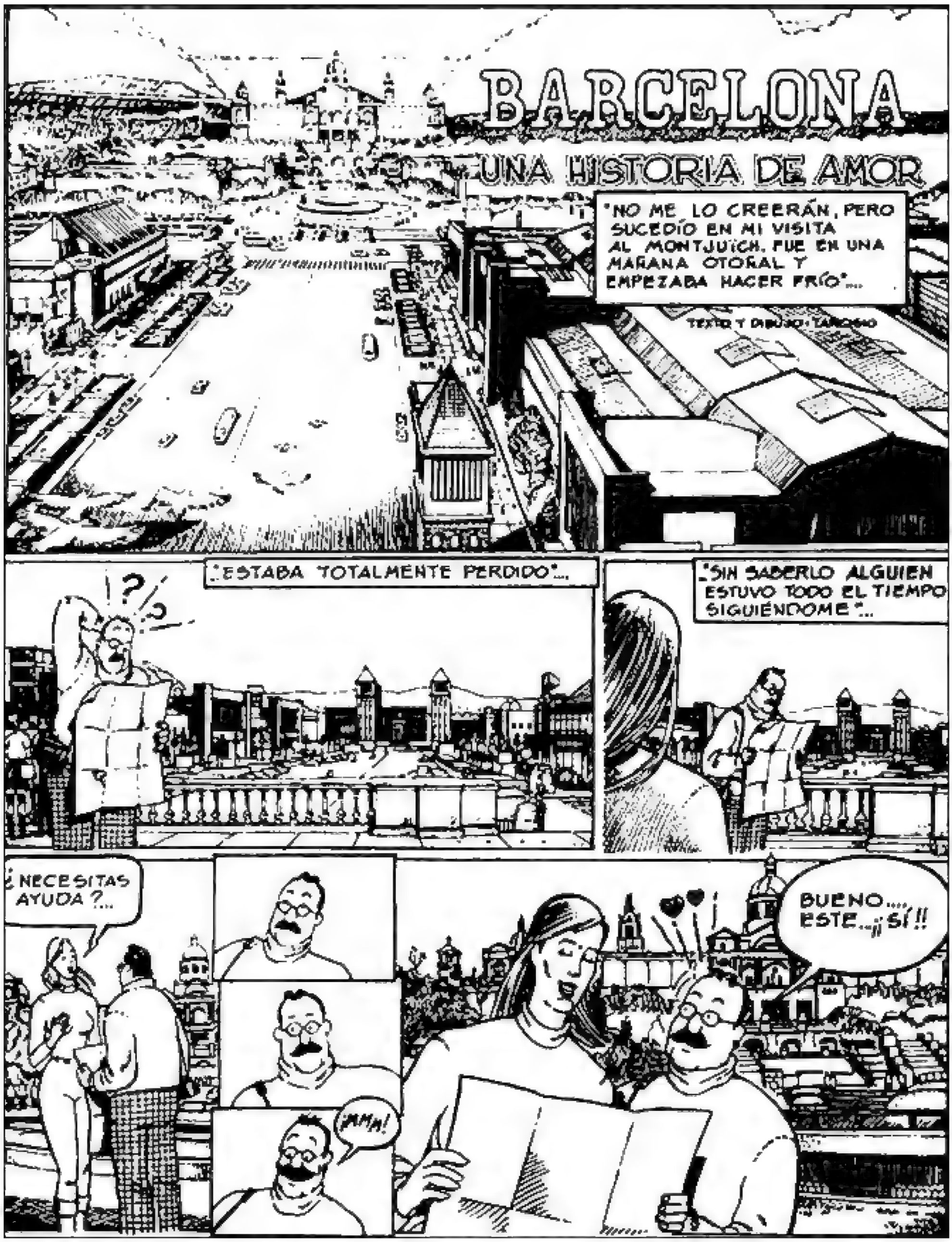

BARCELONA
UNA HISTORIA DE AMOR
"NO ME LO CREERÁN, PERO SUCEDÍO EN MI VISITA AL MONTJUICH. FUE EN UNA MAÑANA OTOÑAL Y EMPEZABA HACER FRÍO"...
TEXTO Y DIBUJO: TARCISIO
"ESTABA TOTALMENTE PERDIDO"...
"SIN SABERLO ALGUIEN ESTUVO TODO EL TIEMPO SIGUIÉNDOME"...
¿NECESITAS AYUDA?...
¡MMM!
BUENO.... ESTE... ¡¡SÍ!!

Figura 6: Página de «Barcelona. Una historia de amor» de Tarcisio Valdés.

do. Estudió Serigrafía en la Corporación Prográfica de Cali (Colombia). Ha trabajado en diseño gráfico de carteles, logotipos y caricaturas. Para plasmar su obra se sirve principalmente de las técnicas de acuarela, grabados y acrílicos. Galardones: Primer Premio Cartel XI Festi-

val Mundial de la Juventud, 1978, Primer Premio Nacional de Escultura (Excelencia de las Artes), Panarte, 1982; Accesit al Premio 1er. Salón Nacional de la Caricatura, Universidad de Panamá, 1982; Mención Honorífica, Concurso Dexa de Arte Joven, 1983; Segundo Premio Nacional de Pintura, INAC, 1983; Primer Premio Nacional de Caricatura (Internacional), Tercer Salón Nacional de Caricatura, Universidad de Panamá, 1984; Primer Premio, Categoría Nacional, y Primer Premio, Categoría Internacional, del Cuarto Salón de Caricatura, Universidad de Panamá, 1985. Sus primeras caricaturas (de 1966) son de corte político, para los periódicos *El Sol*, *La Calle* y *El Mundo*, publicadas con distintos seudónimos, en medio de la campaña electoral. Es profesor de Diseño Gráfico y de Creatividad en la Facultad de Arquitectura de la UP; ha ganado cuatro premios nacionales en caricatura.

Jorge Dueñas

Caricaturista panameño nacido en Ciudad de Panamá en 1954. Se graduó de Publicidad y Diseño Gráfico en la Universidad de Panamá. Comenzó en la caricatura con *El Hocicón Universitario* (1974), semanario de caricaturas. Ha incursionado en la plastinilla (escultura humorística) y animaciones. Profesor de la Escuela de Artes Plásticas en la rama del Diseño Gráfico y Publicidad, funda el grupo Picardías con José Luis Herrera y Alfonso Him, al concluir el Segundo Concurso Nacional de Caricaturas. También ha llevado exposiciones a las principales cabeceras de provincias y participado en el ámbito internacional en Costa Rica y Canadá.

José Luis Herrera

Caricaturista colonense, nacido el 11 de febrero de 1950. Estudió dibujo con especialización en arte humorístico, expuso en la Universidad de Panamá, Feria de David y Expocomer 86. Ganó el primer lugar en el III Salón de Caricatura de la Universidad de Panamá, y ha ganado varios premios internacionales. Profesor de Bellas Artes en Colón y en Santiago de Veraguas, en la rama del Dibujo y Diseño. Junto a Alonso Him, funda el grupo Picardías, de promoción del arte del dibujo.

Félix Manuel Barrios Rodríguez

Caricaturista herrerano, nacido el 25 de abril de 1964 en Portugal de Parita, provincia de Herrera. Su primera victoria la alcanza en el Concurso de Caricatura sobre el Tercer Mundo, celebrado en Diusburg (Alemania Federal) –obtiene el primer lugar–, y otro primer lugar en el V Salón de Caricatura de la Universidad de Panamá, esta vez organizado por el Departamento de Expresiones Artísticas y Extensión Cultural. Actualmente se desempeña como el caricaturista de planta de *La Estrella de Panamá*.

Las décadas del ochenta y del noventa

Es importante señalar que el concurso Salón de la Caricatura organizado por la Universidad de Panamá, desde la década del sesenta, logra asentarse en 1982, bajo responsabilidad del Departamento de Expresiones Artísticas (Dexa), y se convirtió en el principal

¡ QUIMBO, DON PEDRO !
ENTONCES, PRESTÁN TOMA UNA DECISIÓN.
¡ AGUIARE, MANDE UN HOMBRE AL BUQUE "MALENA" Y DÍGALES QUE NO PONDREMOS EN LIBERTAD A ESTA GENTE HASTA QUE NOS SEAN ENTREGADAS LAS ARMAS !! Y QUE AL PRIMER INTENTO DE DESEMBARCO DE TROPAS FUSILAREMOS A LOS PRISIONEROS Y A TODOS LOS AMERICANOS EN ¡OLOÚ!
¡ Y USTED MÍSTER WAITH, SI NO ENTREGAN LAS ARMAS, SERÁN FUSILADOS TODOS DENTRO DE DOS HORAS!... ¡ SARGENTO QUIMBO, QUE PREPAREN EL PELOTÓN DE FUSILAMIENTO !
¡ SÍ SEÑOR !
¿ DE VERDAD QUE PIENSA FUSILARLOS, MI CORONEL ?
¡ CLARO QUE NO!... ¡ PERO A ESTOS GRINGOS HAY QUE SUGESTIONARLOS Y QUEDAN MANSITOS... PORQUE SI TE VEN VACILANTE, TE APLASTAN!
HORAS MÁS TARDE...
¡ PELOTÓN! ¡ ATENCIÓN ! ¡ APUNTEN!...
¡ FUEGO...
¡ POR FAVOR, NO DISPAREN, ENTREGAREMOS LAS ARMAS, LO PROMETO !
LOS PRISIONEROS FUERON LIBERADOS. ESA MISMA NOCHE MIENTRAS PRESTÁN DORMÍA, EL CORONEL DECALK ESPERABA LA ENTREGA DEL ARMAMENTO
¿ CUÁNDO VAN A COMENZAR A BAJAR NUESTRA MERCANCÍA ?
MUY PRONTO, SEÑOR.
¡ NO ENTREGUEN ESAS ARMAS !

Figura 7: Página de «Pedro Prestán» por Ologuaidi.

vínculo de estímulo a la caricatura en el país. Lastimosamente dejó de celebrarse en 1985. Luego vendrá la crisis política provocada por Estados Unidos y sus lacayos de la *cruzada civilista*. La revista *Momento* (1990), propiedad de Eduardo Vallarino, alto jerarca del Partido Demócrata Cristiano y banquero, tendrá de directora a la profesora Julia Regales de Wolfschoon. Ellos llevan adelante el Primer Concurso Nacional de Caricaturas (del 5 de octubre al 23 de noviembre de 1992), que contradictoriamente incentiva entre los dibujantes el mundo no de las caricaturas, sino de la historietas; muchos llevan escondidos en sus carpetas los proyectos de cómic, de héroes nacionales ficcionados.

Julio César Aizpurúa

Caricaturista, nacido en Chitré. Realiza estudios de Publicidad y Periodismo en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá. Lleva a cabo su primera exposición en 1988 en la galería del Dexa, con motivo de la celebración del XXVII Aniversario de la Escuela de Periodismo. Ha dejado varias de sus caricaturas en los periódicos *Bayano*, *La Tribuna*, *Todo en Deportes*, *La Gaceta Deportiva*, *Últimas Noticias*. Desde 1983 labora en el periódico universitario *Campus*, que a partir de la década del noventa ha cambiado al nombre de *Universidad*.

Ologuagdi

Seudónimo del pintor, escenógrafo, caricaturista e historietista, nacido en Acuanusadeupu, Dule Nega, en 1953 y bautizado como Armando Díaz. Desde su juventud es activista del Movimiento de la Juventud Kuna (MJK). Destaca desde su niñez en el dibujo. Labora en el Centro de Tecnología Educativa del Ministerio de Educación, especializándose en ilustraciones de libros de textos escolares, revistas, cuentos infantiles, audiovisuales y videos pedagógicos. Sus caricaturas han sido publicadas en periódicos populares y revolucionarios como: *Unidad*, *Bayano*, *La Voz de los Trabajadores*, *Sigu*, *Unmaked*, etc.; ha ilustrado varios cuentos y poemarios de artistas, publicando con Durpana un libro de cuentos y otro de poesía.

Entre los premios obtenidos tenemos el Primer Premio Cartel, Inac, 1984 (Segundo Premio en 1983 y Tercer Premio en 1982 y 1985); Tercer

Premio del Dexa Club 20-30 en 1972. Participó activamente en la Brigada Felicia Santizo con Cáncer Ortega y su hermano, pintando murales en las calles a favor de la causa de la soberanía panameña en la década del setenta, y en diversas muestras colectivas, laborando en el Inac.

Considera como uno de sus maestros a Eudoro Silvera. Es dibujante del primer libro de historietas cien por ciento panameño «Pedro Prestán, bajo el furor de las tormentas», con guión histórico de Rómulo Betancourt Arosemena (1986 y 1987, Gecu Ediciones Formato Dieciséis). Actualmente, sigue ilustrando con sus dibujos / caricaturas las publicaciones del movimiento popular.

Víctor Ramos López (Vic)

Caricaturista, músico y arquitecto colonense, nacido el 19 de junio de 1957. Su maestro fue el pintor Herrera Barría en la Escuela de Artes Plásticas (1975). Maestro de primera enseñanza, Colegio Rufo A. Garay (1979). Programador de computadoras (1985), Licenciado en Arquitectura, Universidad de Panamá (1987). Sus primeras caricaturas las publican en la revista *Análisis*, y luego en el diario *La Prensa*, en *Quiubo* y *El Ají*. A partir de febrero de 1986 es uno de los caricaturistas de planta de *La Prensa*, con su personaje Metropólito, y labora también como diagramador. Se le puede considerar el primer caricaturista en llevar ese arte a la televisión panameña, abriendo un espacio innovador en Canal 13, con su espacio «Tele-trazos» que se presenta luego de cada informativo noticioso hasta el 2004.

Julián Pérez (Gerald)

Historietista, nacido en Ciudad de Panamá (1958). Desde finales de la década del setenta publica sus caricaturas e ilustraciones en diarios y revistas nacionales y del exterior. Desde 1985 labora en los medios publicitarios. Una publicación alemana lo destacó como uno de los más sobresaliente caricaturistas latinoamericanos. Algunas de sus obras se pueden observar en el semanario *El Periódico* (1990-92) y la revista *Momento* (1990-94). Su primera exposición de caricaturas de personalidades nacionales y extranjeras la realizó en el 2004.

Julio Briceño Bravo (Rac)

Caricaturista, historietista y artista plástico, nacido en Aguadulce, cabecera de la provincia de Coclé, el 9 de mayo de 1964. Cursó estudios en el Colegio Rodolfo Chiari de Aguadulce, graduándose de Bachiller en Ciencias, e inicia como caricaturista en el periódico chitreano *La Noticia*, al igual que Víctor Ramos. Estudia Arquitectura en la Universidad de Panamá, pero se desempeña como caricaturista desde 1986 en el semanario *Extra*, en *Quiubo*, *El Ají* y *La Prensa* (1987), acompañado de artículos de humor político. Ganador del Premio Nacional de Periodismo, en la sección de caricatura en dos ocasiones (1997 y 2000). En abril de 1999 expone su trabajo en la Galería Enmarcarte, en Ciudad de Panamá. En el 2001 es parte de la segunda muestra de Humorgrafe, realizada en Lisboa (Portugal), donde se exhibe lo mejor de la caricatura del siglo XX. Para febrero del 2002 expone en la Galería Artegma, incluyendo sus pinturas (pintor autodidacta). Sus principales fuentes de inspiración han sido los caricaturistas Quino y Fontanarrosa es-

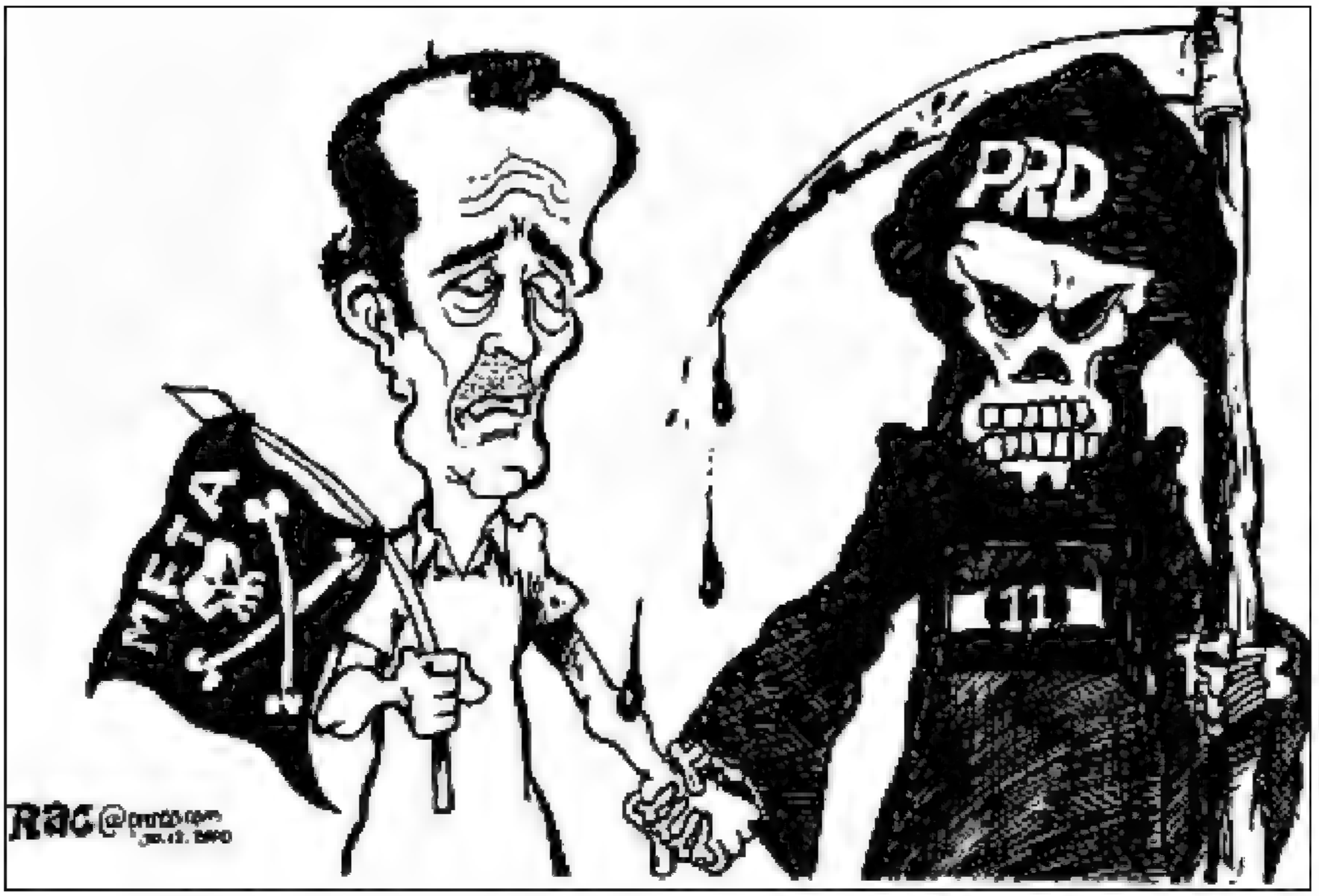


Figura 8: Viñeta de Julio Briceño Bravo (Rac).

pecializándose en el humor político. Sus libros de caricatura son: «Panamá algunos bombazos más tarde» (1991) y «Bisté de dos vueltas» (1998), recopilación semanal de sus caricaturas aparecidas en la *Opinión Gráfica* del diario *La Prensa*.

Joaquín Emilio Carrasquilla Quiróz (Carrasquilla III)

Caricaturista nacido el 9 de mayo de 1967 en Ciudad de Panamá. Se gradúa de Bachiller en Ciencia, Letras y Filosofía en el Colegio Javier, donde empezó a hacer sus primeras caricaturas para el boletín estudiantil *El Javeriano*; luego ingresa a la Universidad de Panamá, exactamente a la Facultad de Arquitectura, donde estudia Diseño Gráfico.

«Eran los inicios de *La Prensa* cuando aquel chiquillo delgado entre tímido y avispado llegó a la redacción con un montón de dibujos. Quería ser caricaturista. Mostró su obra maestra, un pasquín a colores hecho a mano que nos recordó que en nuestro momento hicimos escuela. Claro que los héroes eran otros. Allí no estaban Buck Rogers ni el Fantasma pero sí Clint Eastwood y el Hombre Araña... para un estudiante de secundaria la muestra era bastante buena. Los trazos prometían un buen dibujante. Le advertimos que solo las caricaturas buenas serían publicadas... quedamos en que volvería cuando tuviera su primera caricatura publicable. Antes de lo que esperábamos regresó con una buena caricatura que le publicamos» (Wilfi Jiménez).

Joaquín entra a laborar junto a Rac y Vic en los semanarios *Quiubo*, *Extra*, *El Ají*, *Gaceta Financiera*, *La Prensa* y también en el *Panamá América*. Ha

destacado como productor independiente de innovadoras compañas publicitarias, adquirió su experiencia como publicista, laborando en postproducciones y como creativo para agencias publicitarias. Con ello ganó un concurso de Video Maxell, y en el ámbito internacional el certamen Caribe 92, también de medios gráficos y visuales. En los últimos años se ha especializado en la caricatura escultórica de arcilla, plastinilla, cerámica, madera y alambre, haciendo varios comerciales en televisión usando esta novedosa y atrayente forma de humor y crítica. Su último proyecto es hacer una película panameña, que trata sobre el mundo de la mafia panameño-estadounidense, de forma empírica. Ha incursionado en la actuación dentro del programa de humor y crítica «La Cáscara», de la televisora Canal 2.

Delmiro Quiroga

Caricaturista-historietista y comediante de televisión, nacido en Panamá en 1966, se une al grupo de caricaturistas en 1984. Sus creaciones aparecen en el diario *El Siglo*, ilustrando las páginas de Agustín Jurado «Barrio de trifulca», que el pueblo gozó por largo tiempo; allí realizó historietas como «La Fula», «Aventuras de Superpastelito», etc., pero donde destaca es en el semanario humorístico *El Camaleón* (1991), donde funge como director. Allí dirigió al resto de los caricaturistas, con personajes originales y muy apegados a nuestra realidad. Finalmente actúa en la serie «El funcionario», con el elenco artístico de «Calle 13» que luego se transformó a «La Cáscara», programa de humor producido por jóvenes talentos.

El Camaleón (1991-2003)[5]

El Camaleón –«un rato con el gobierno y otro con la oposición» reza su lema– es un hito que viene al mundo el 26 de agosto de 1991, con el patrocinio editorial del veterano caricaturista que responde al nombre de Tadeo, el mayor de los creativos cuyas edades oscilan entre catorce y veintidós años. Y ya se puede decir son una escuelita de caricaturistas, creativos y similares.

El primer número –aparecido como un suplemento de 24 páginas cada semana en el diario *El Siglo*– fue un experimento, un tanteo de siete mil ejemplares y solo algunos fueron devueltos; es decir tuvo al principio poca acogida debido a la mentalidad conservadora, la crítica fuerte de la iglesia católica y grupos étnicos que se consideraron ofendidos con las sátiras y también por el escepticismo de la gente frente a los jóvenes. Pero la terquedad tiene su recompensa, los jóvenes camaleones continuaron y la gente comenzó a disfrutarlo al punto que eleva su tiraje a 90 000 ejemplares.

Refleja el diario vivir del panameño, pasando de chistes caricaturizados crueles hasta colorados; la caricatura política es la más cotizada, luego viene la referente a la vida cotidiana, las de tipo personal, de manías, etc.; sus creativos caricaturistas se mimetizan debido a los enemigos conservadores, reaccionarios que pululan en nuestra podrida sociedad doble moralista. Conozcámoslos, ya que su quehacer marcará pautas en nuestra sociedad para bien de la misma.

Delmiro Quiroga funge como el director del semanario y firma Delmiro: «Como director, soy el encargado de

estar al tanto de las situaciones del país, dándoles la idea a los más jóvenes, aunque la mayoría trabaja sin dirección, tienen espontaneidad y allí radica el éxito de *El Camaleón*. Claro que aquí nunca hay orden sino desorden, por eso es que salimos con muchos errores gramaticales y de forma. Trabajamos contra el tiempo y no podemos revisar el material muchas veces. A nosotros no nos preocupa mucho lo que diga o vaya a hacer el gobierno, sino lo que diga la opinión pública nacional. Y nos hemos dado cuenta que en varias ocasiones se nos ha ido la mano, como en el caso de la comunidad hebrea y de otras congregaciones y grupos étnicos».

Toño es otro camaleón de dieciocho años, estudiante de diseño gráfico en el Ganexa: «En las últimas tres semanas los personajes más usados son Chinchorro, Endara, Ana Mae y el ministro de Salud (Guillermo Rolla Pimentel). Mi concepto de ellos es que todos tienen errores, pero cuando hacen las trastadas y saben que tienen demasiados problemas en el bolsillo no se aprestan a solucionarlos, sino que se ponen a discutir entre ellos mismos o dejar pasar el tiempo. La política hacia ellos no es burlarme ni envidiarlos, sino que hacemos esto para que ellos se den cuenta de sus errores y traten de enmendarlos... o sea que en el humor va un mensaje en serio... Sobre Endara, el mandatario está lejos de ser un gordito bonachón y tonto, cuando dice No, a ese tipo yo no lo considero tonto, porque ningún tonto se gradúa con honores, acumula una fortuna de millones de dólares como él y tercero que logró lo que quería, la silla presidencial claro con sangre panameña, pero lo logró».

Rojo, otro camaleón, dice: «Los políticos son unos payasos. *El Camaleón* es una protesta ante este circo que representan».

El Camaléon tiene personajes caricaturescos como «Rataman»; su creador es Paye, joven de dieciocho años estudiante de diseño gráfico en la Universidad de Panamá. Dice que su personaje es colonense y que satiriza a los políticos del pueblo y los rabis. «Pepe K-breado» y «Sé Feliz» son creaciones de Rafa, estudiante de dieciséis años del Colegio La Salle; dice que estos reflejan su sentir hacia los profesores de parte de los pelaitos, incluyendo a su hermano y demás familia. A todos los une el humor, la risa, hacer reír a los sufridos panameños que tienen que soportar los malos gobiernos, los malos funcionarios, la corrupción, el fracaso del sistema mal llamado *democrático* y seguir viviendo... aunque a veces se les pase la mano en pollo.

Para terminar esta parte es importante mencionar la aparición –esporádica– de la revista *Zipper* (1998), patrocinada por algunas empresas privadas. Allí, en la número único de agosto, encontramos la caricatura manga con el personaje Fixeh elaborada por Víctor Manuel Lenhoff, la que representa la otra cara, la negación de *El Camaleón* y *La Cáscara News*: no hace críticas, solo ficción y para colmo extranjerizante.

La aparición de los programas de humor nacionales, como: «La capital del humor» y los programas de chistes de Juan Carlos Tapia, «La Pepa TV» (aparece en Canal 2 en 1995), «Calle 13», «La Cáscara», cuyo productor es Ubaldo Davis, va a levantar el auge por el humor y sus géneros como la caricatura: hoy también edita el suplemento de caricaturas *La Cascara News*

(2003), continuación de *El Camaleón*, pero con nuevos elementos materiales y humanos.

El programa «La Cáscara» y sus cascarosos creativos dieron vida y fama a los personajes Forrito, Pingorocho y el Negrón, cuyo autor es Alfredo Lammie (Fred). Es un condón que divierte y alerta sobre los peligros en tiempos del sida, rompiendo con la mentalidad reaccionaria, tradicional y conservadora. «Pensar que no quería ni mostrarlo. Cuando traje mi carpeta de personajes y animaciones para mostrársela a Davis, Forrito fue el último que –con mucho reparo– le enseñé: me parecía muy fuerte para televisión. A decir verdad, yo no imaginé el éxito de Forrito. Al contrario, pensé que iba a ser censurado, que era muy fuerte. No le tenía mucha fe. Pero Davis lo vio y de una vez lo lanzó al aire. Forrito es entrador y desinhibido. Habla sin tapujos, dice lo que tiene que decir, por eso tiene credibilidad y su mensaje ha calado entre los jóvenes. Cantando todo tipo de música, tiene un amigo –Pingorocho– y un enemigo –El Negrón–: el primero es tímido, el segundo representa la censura. Una de sus consignas más pegadas es *úsame*».

Lammie, creador del personaje, era dibujante de la revista *Siete* del diario *El Panamá América*, hoy es director creativo de Paneka Animaestudio. Estudió Flash Digital, sistemas computacionales y, en España, producción de animación, fue miembro del grupo de *rock* Open Bar, ha participado con su personaje en campañas contra el sida, a favor de la OMS, y ha exhibido sus series *forradas* en varias naciones de nuestro continente y del viejo mundo, donde ha llegado a participar en el Festival de Animación ACCEM 2005. Es autor del libro digital «Start Drawing Manga Today!», y este año participó en el Anima Mundi Festival de Brazil con un corto infantil «Abi's Soup».

La primera serie de historietas en televisión

La primera serie de historietas panameña llevada a dibujos animados, fue realizada por Miguel Lao. Concebida a través de computadora, trata de un grupo de panameños en el espacio y sus aventuras, con un marcado acento urbano.

De este caricaturista se dice que era admirador de los mangas (dibujos animados japoneses) como «Astro Boy», «Mazinger Z» y «Robotec», y desde niño y hasta la edad adolescente los dibuja y vendía algunos a real. Graduado en el Instituto Técnico Profesional. Un día su amigo Rodrigo, el creador de la página web Dealante.com, le pidió hacer una cómica para internet y se le ocurrió el tema del extraterrestre que se estrella en San Miguelito y conduce un bus diablo rojo hasta Chiriquí para salvar al mundo.

Comenzó animando la misma con el programa Micro Medium Flash, ya que internet no permite usar trabajos de animación pesados o complicados. El primer canal en interesarse fue Canal 2 y el programa «Sin censura»; estos pasan la primera serie «F.U.F.O», pero no dura mucho por problemas con el horario (para no decir con la empresa).

El nombre se lo da en referencia a las siglas en inglés de OVNI, que es UFO y le agrega la F para darle nombre al personaje extraterrestre (Ojo: nada tiene que ver con Arnulfo Arias

M.). Como no hay dinero para locutores, las voces las hace él mismo con el apoyo de su hermana María Eugenia, utilizando un equipo de audio. Cuando Canal 13 se interesó en el proyecto, inició a grabar en los estudios de Juan Bosco Vallarino, hasta que compró una computadora. Demora tres días haciendo los dibujos, el guión y el animando de cada episodio en la computadora.

Sus personajes son vivencias que tiene el productor desde sus años de trabajador en la construcción de su vivienda en San Miguelito, de la gente que conoció. A todos les puso nombre: el Meña, Yaxibeli, el mismo Fufo, la banda del puente rojo y la nave Pety Buay, fantasía del mar. En fin la serie ha calado con dos episodios distintos: «Panameños en el espacio» y «El retorno del Meña». En la actualidad trabajan una nueva serie donde narra la historia del Meña cuando estaba en primaria con su banda y jugaba fútbol; es posible que se llame «Súper Birrioso», con personajes nuevos como Tito y Titita, y Reimer Arthur II, un yeyesito que estará de malas con la banda.

Las «Vacas lobotómicas»

Dibujos animados de TVN Canal 2, desde el 2004; reproducimos un reportaje aparecido en el diario *La Prensa* del 18 de abril del 2004:

Emprendedores
Vacas siniestras y muuucha voluntad
por Mónica Palm

El de ellos es un mundo de ovejas necias, toros neuróticos, vacas incautas y mutantes domesticados. Son los talentos detrás de «Siniestro Mu y las Vacas lobotómicas», la serie de dibujos animados que TVN Canal 2 transmite todos los sábados en la mañana, desde febrero pasado. Al principio tuvieron algunos tropiezos, pero Jason Post, Cheri Lewis y Remus Crisán auguran un futuro prometedor para Luna Cartoons, Inc., la empresa productora fundada por estos tres jóvenes talentos. Sus agendas dan fe de ello. Entre otras cosas, están trabajando para grabar un disco con las canciones del programa y emprender una gira artística con sus principales personajes. Cheri y Remus –casados desde 1997– son los pioneros en la producción de tiras cómicas impresas en Panamá, mientras que Jason es el precursor de la producción de cómicas animadas en la televisión nacional.

Antes de formar Luna Cartoons, Remus y Cheri habían renunciado a sus trabajos –él como diseñador gráfico en BB&M y ella como ejecutiva de ventas en Brink's– para establecerse independientemente.

«Sabía que podíamos hacer algo juntos y mejor», señaló Cheri. «En toda la vida me decía que quería hacer un cómic. Bueno, yo sé vender, él sa-

be dibujar, así que le dije: "Vamos a tirarnos al agua"».

Así lo hicieron y pronto crearon un pasquín, cuyos protagonistas principales eran un toro mal geniado y dos vacas lecheras amigas, confidentes e incondicionales. Aunque valiosa fue la experiencia de Remus haciendo *story boards* en BB&M, Cheri aprendió a pintar los dibujos, a escanear y a colocar los textos. Hicieron 14 episodios mensuales del «Siniestro Mu y las vacas lobotómicas» –cada uno con un tiraje promedio de 7 000 ejemplares– y, en el 2000, suscribieron un acuerdo con el suplemento infantil *Aprendo*, de *La Prensa*. Un buen día los contactó Jason, en aquel tiempo vinculado al programa humorístico «La cáscara». Jason era el creador y productor de segmentos como «Wellington Jackson» y «US Navy». De este último realizó 53 capítulos que se transmitieron del 2001 al 2003, mientras que de «Wellington Jackson» fueron 32 capítulos emitidos de 1999 al 2000. Con esos antecedentes, Jason reconoció de inmediato el potencial de Mu y sus vacas, por lo que propuso a los esposos llevar sus personajes a la televisión. La propuesta no pudo llegar en mejor momento, dado que Cheri y Remus, un poco desanimados por los altos costos de producción del cómic, habían tomado la decisión de tomar un *break*, mientras estudiaban otras posibilidades más rentables. «Quedé embarazada y decidimos dejar el proyecto *stand by* y presentarlo después a TVN», recordó Chery, que tuvo a su hija Gigi hace dos años, casi al mismo tiempo que veía la luz Luna Cartoons. Dijo que nunca tuvo en mente abandonar a Mu y las lobotómicas, «solo que nunca pensamos que demoraríamos dos años negociando con TVN». Por sus recorridos en los colegios y otros puntos de distribución, sabía que había un público infantil ansioso por el regreso de las vacas y coleccionar así más historietas. «Yo llegaba a las escuelas y veía a niños que tenían hasta siete pasquines en sus mochilas», indicó. Como el capital reunido apenas alcanzaba para comprar computadoras y costear los gastos legales, decidieron temporalmente establecer las oficinas de Luna Cartoons en el estudio de la casa de Jason, en Los Ríos. Cheri es la guionista, Jason el animador y Remus el dibujante y compositor de las canciones del programa. Han contratado a dos personas más: Junior Sucre, que asiste en la animación, y Antonio Aguilar, que se ocupa de la preproducción. El primer capítulo de «El show de siniestro Mu y las vacas lobotómicas» fue emitido en febrero y desde entonces está en la franja infantil sabatina de Canal 2. Es transmitido en cortos de tres minutos cada uno, a las nueve, nueve y media, diez y diez y media de la mañana. «En Estados Unidos, para hacer un programa de media hora, usan a 70 personas. Nosotros hacemos la mitad con cinco personas y pronto vamos a tener capítulos de media hora», dijo Jason. El grupo también está realizando gestiones para volver a editar las historietas en papel –ahora bajo un nuevo formato– y sacar un disco con todas las canciones que acompañan el programa.

La música es de Remus –que en su juventud formó parte de la banda de *rock* Los Tímidos– y la letra es aportada por Cheri. Esas mismas canciones serán posteriormente *ejecutadas* por la *banda lobotómica*, en una gira que esperan llevar por todo el país.

Ninguno se arrepiente de haber renunciado a sus trabajos convencionales para probar suerte en el mundo de la animación. «Aquí se trabaja mucho más duro. Tengo tres años que no tomo vacaciones, pero no me arrepiento», indicó Remus. Más allá de los toros y las vacas, en el horizonte de Luna Cartoons hay otros proyectos. «Nuestra meta es crear un estudio de animación, específicamente para cómicas», dijo Jason. Tampoco se olvidan de un aspecto primordial para el crecimiento y expansión del negocio: exportar. No les importa si, para eso, tienen que hacer las cómicas en otro idioma. «Cuando hagamos eso, entonces tendremos los recursos para otros proyectos», recalcó Jason.

Chispa (2006)

Las historietas japonesas, conocidas como manga, alcanzan tiradas millonarias en su país de origen. De desconocidas en el mundo occidental pasaron a formar parte de las lecturas habituales, hoy en día, de jóvenes de todo el mun-

Figura 9: Doble página de «Chispa».

do. Brasil, que tiene la mayor colonia nipona fuera de Japón, tenía ya la tradición de leer las revistas de historietas japonesas a través de sus inmigrantes, convirtiéndose en pionero no solo en la lectura, sino también en la producción de manga fuera de Japón desde la década del sesenta.

La primera investigación sobre manga fue realizada, también en São Paulo, en la década del setenta. El estudio tiene como objetivo mostrar cómo se logró el impacto de la llegada masiva de nuevos títulos a partir de la década del noventa, la experimentación a través de la producción de fanzines y la producción de historietas brasileñas utilizando el manga como forma de expresión. En esta nueva fase, la producción nacional fue realizada no solo por artistas descendientes de japoneses, sino de otras procedencias. El éxito del estilo ha sido tan penetrante que su uso es observado hasta en la propaganda institucional.

El 27 de enero del 2004 una librería de la localidad –y que no es de mi agrado– se prestó para llevar a cabo el primer concurso de Comics Fans 2004 (de manga, anime y demás) bajo auspicios de la revista de cómic panameña *Kross Magazine*, de la que por cierto solo salió un número; participaron 18 jóvenes de bachillerato y universidad, siendo los ganadores Ramiro Ibáñez, Lila Jiang Cheny Eliécer Aguilar en sus respectivos lugares; la técnica fue libre y se calificó la originalidad, el estilo, la creatividad, la dificultad y el contraste de los cómics. En nuestro medio ya tiene un calendario y una revista. En ese sentido, siguiendo el modelo del manga japonés, el historietista panameño Mario Controni G. crea el personaje llamado Chispa (2006), vinculándolo al desarrollo industrial, es decir a la promoción de una herramienta de trabajo industrial, siguiendo el patrón clásico del nacimiento del cómic en el mundo.

La historia no es una historieta (2008)

Aunque a veces sus rostros se parezcan, para Guillermo Wong (dibujante) y Mónica Guardia (guionista) –productores de la mayoría de los fanzines de historietas sobre los episodios más destacados de nuestra historia nacional– sea distinto. No es la primera vez que se intenta hacer esto, pero en esta ocasión se ha coronado con éxito por primera vez, en medio de las ocho historietas que forman la colección sobre temas históricos de la historia

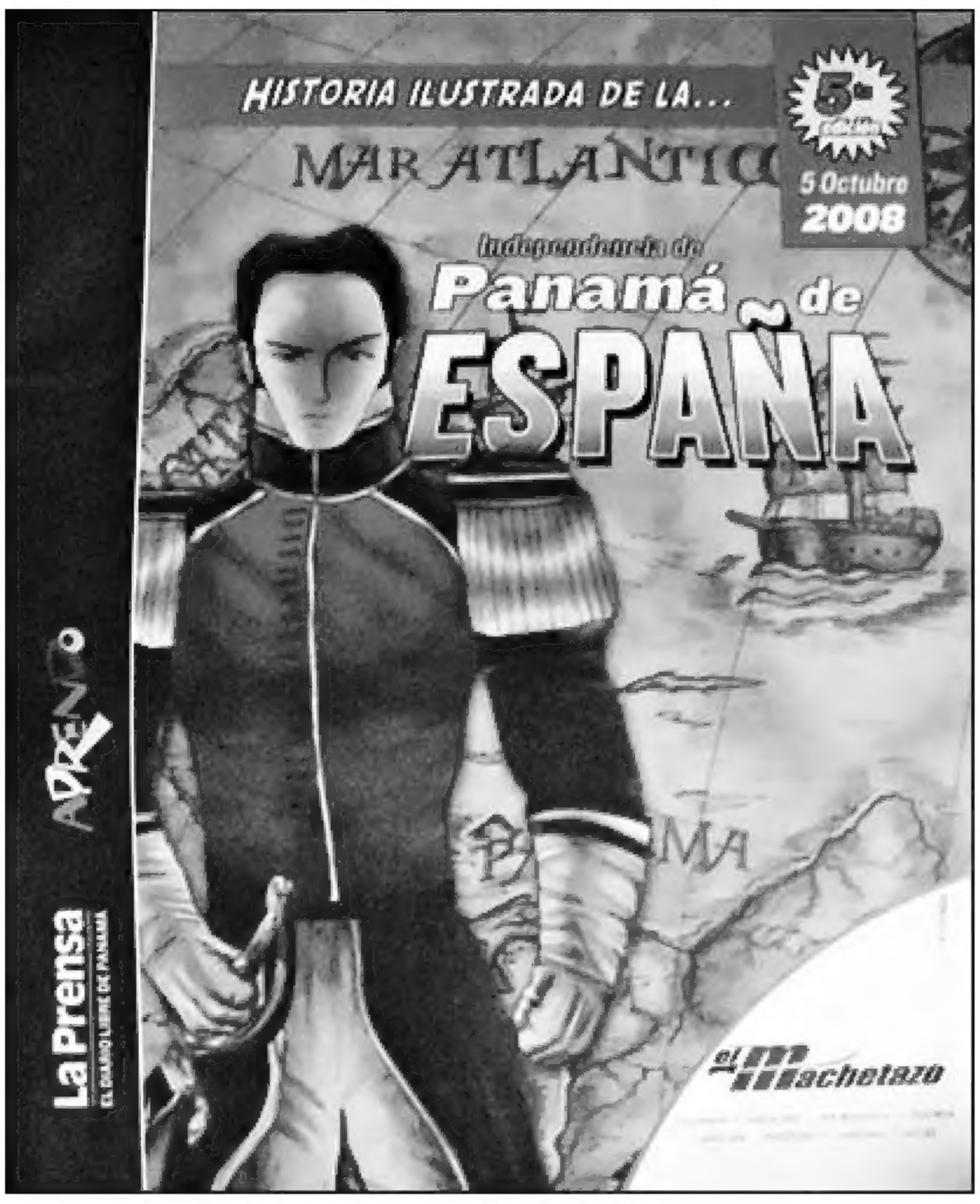


Figura 10: Portada de la «Independencia de Panamá de España».

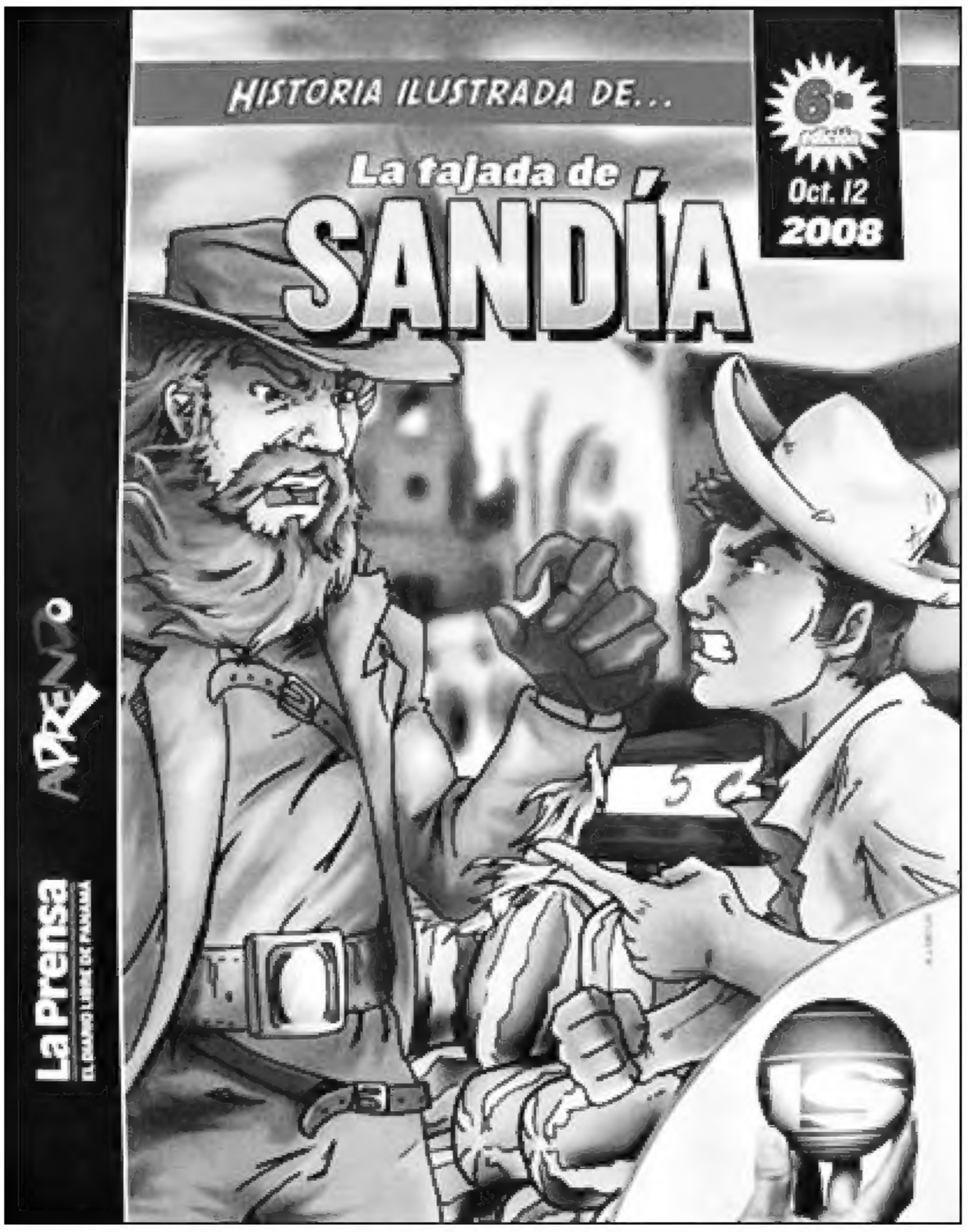


Figura 11: Portada de «La tajada de sandía».

de Panamá: «Vasco Núñez de Balboa», «Urracá», «Bayano», la «Toma de la Ciudad por Morgan», la «Independencia de España de 1821», el «Incidente de la tajada de sandía», y finalmente los dos capítulos sobre la «Independencia de Panamá de Colombia de 1903».

Destaca en esta colección el dibujante Simón Atencio por la elasticidad del trazo y la genialidad de los rostros expresivos; el otro destacado es la empresa AG Video Producciones que dibujó uno de los fascículos usando el formato digital.

Unos meses antes la empresa editorial del diario *La Prensa* también editó una colección de fanzines con el título *Súper Estrikas*, marca registrada de la empresa Strika Entertainment Panamá SA, la cual desarrolla la trama de un conjunto de jugadores de fútbol que enfrentan una serie de vicisitudes, que van sorteando en medio de jugadas y aspectos humorísticos, aunque lo más sobresaliente de este fanzine es su diseño al estilo manga japonés.

Eso es todo por el momento, nos vemos en las historietas.

Notas

1. Narciso Garay en su obra «Recuerdos bohemios» nos dice de Roberto Lewis: «Esa preparación clásica inicial tuvo para Roberto virtudes salvadoras cuando compelido por las necesidades de la vida, tuvo que habérselas con faenas artísticas de poco fuste: ilustración de anuncios comerciales, reclames industriales, caricaturas de diarios humorísticos».
2. Otro esfuerzo en ese sentido de unir las cómicas al mundo juvenil será la aparición en 1934 de la revista *Para Mí*, dirigida por Modesto Ávila y, en la década del sesenta, la revista *Recreo*, patrocinada por la Lotería Nacional de Beneficencia, cargadas de algunas de las cómicas elaboradas por artistas panameños. Un corolario sería *Mundo Infantil* (1983-1984), cuyo director artístico es Alfredo Sinclair, reconocido pintor quien coordina a los dibujantes.
3. Por ejemplo se ignora la procedencia de un caricaturista que firma como Tarcido: en la revista *Épocas* del 25 de julio de 1947 reprodujeron una caricatura del Coronel Juan Antonio Jiménez visto por Tarcido en 1917. Refiriéndose al artista la revista se limitó a decir: «Ágil caricaturista nos visitó. También dibujó a Belisario Porras y a Ricardo Miró, entre otros».
4. Para más ver: *Épocas*, edición del 25 de septiembre de 1947.
5. Los historietistas del patio que sobresalen en este proyecto son: Benjamín Samudio (Benjí) quien a partir de 1990 publica sus trabajos en el diario *El Siglo*, el semanario *El Camaleón* y las revista *Lo Mejor del Boxeo*, *Adult Panamá*, *La Cáscara News*; Delmiro Quiroga; Louis Taylor (Louis III); Nico (Ileana y Narciso Carrasco) e Hilde (Hildebrando Sucre), caricaturista del diario *El Panamá América*, oriundo de Aguadulce, provincia de Coclé, quien manifiesta las influencias que Mafalda tuvo sobre su obra.

los últimos números

Joanne C. Elvy: Elpidio Valdés. Un espejo de nacionalismo, identidad y memoria histórica en Cuba

Laura Vanesa Vazquez: Copi: el fuera de campo

Andrés Colmán Gutiérrez y Roberto Goiriz: Robin Wood. El nombre de la aventura

Manuel Barrero: Historietistas latinoamericanos en otros mercados, razones para el *exilio*. El caso de Argentina

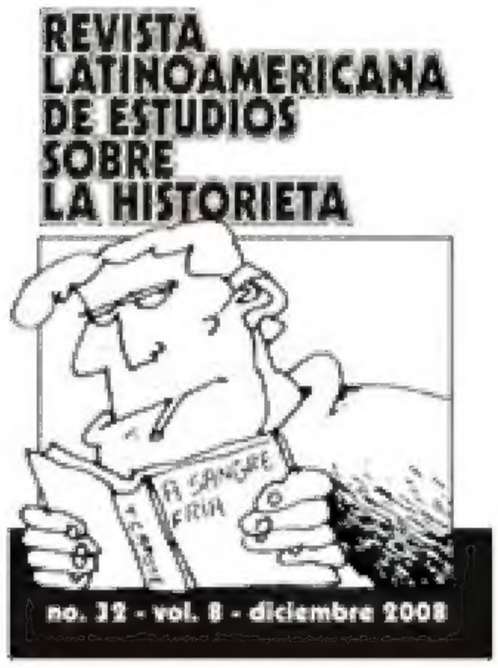
REVISTA
LATINOAMERICANA
DE ESTUDIOS
SOBRE
LA HISTORIETA
COLEGA, COLEGA VENGA A VER... TENGO UN CASO RARÍSIMO... UN INTOXICADO POR EXCESO DE COMIDA...
no. 31 - vol. 8 - septiembre 2008

Mauricio García Castro: Caricatura e historieta políticas en Chile

Hernán Ostuni Rocca: Apuntes para una historia del cómic en Ecuador

Laura Vanesa Vazquez: El mercado editorial de la historieta argentina: esplendor, crisis y renovación

Jorge L. Catalá Carrasco: Utilidades prácticas de la historieta en las clases de español como lengua extranjera



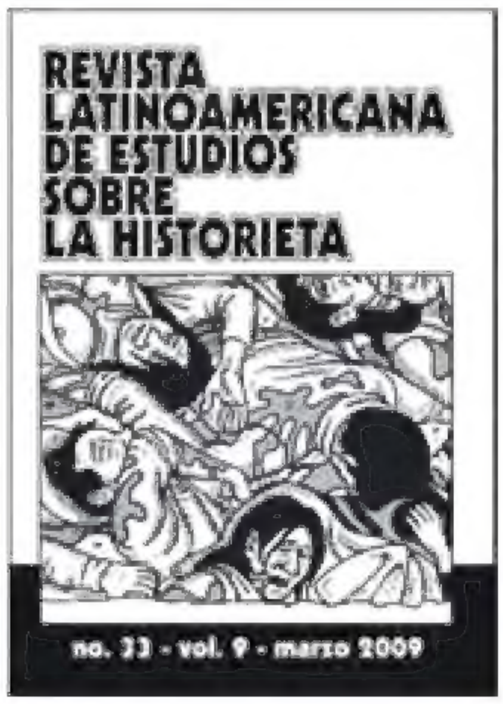
Ángel Fuentes: Investigación sobre los cómics en Puerto Rico

Liliana Cotto Morales: Con el pueblo para el desarrollo sustentable de Vieques. Las tirillas de Vieques

Norberto Rodríguez Van Rousselt: Roberto Alfredo Fontanarrosa (el Negro)

Martha Cecilia Jaime González: Un ambiente de mucho despiporre. La ciudad de Gabriel Vargas en «La familia Burrón»

Ernesto Priego: Para la creación de un Centro Nacional de Historieta



Alfredo Villar Lurquin: «Rupay». Hacia una historieta popular

Jorge L. Catalá Carrasco: Costumbrismo y cubanidad en la historieta «José Dolores. La creación criolla»

Paquita Armas Fonseca: Dos aproximaciones a la caricatura cubana

Axel Li: Matices históricos de la caricatura cubana

Axel Li: Visión de la caricatura cubana desde los estudios

Jorge Montealegre Iturra: *La Chiva* del año 68. Una revista y una risa con espíritu libertario